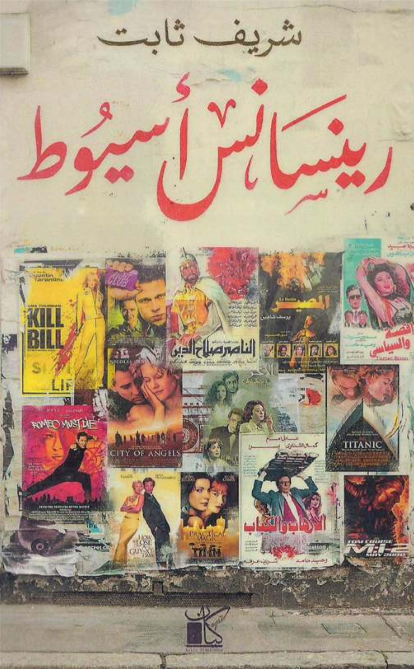


شريف ثابت
رينسانس أسيوط
UMA THURMAN
KILL BILL
الناصر صلاح الدين
المصير
يوسف شاهين
الراقصة والسياسي
ROMEO MUST DIE
CITY OF ANGELS
TITANIC
الإرهاب والكباب
PRACTICAL MAGIC
TOM CRUISE
M:I-2



إلى ندى ورنا

رنيسانس أسيوط

كلام في الأفلام

شريف ثابت

مقالات

لعشرات السنين، اقتصر عدد السنيمات بمدينتي الأصلية أسيوط على ثلاثة فقط:

- سنيما صيفية معروفة باسم «سنيما خشبة» نسبةً لمُلاكها من عائلة خشبة الشهيرة بأسيوط، (والتي ينتمي لها هادي خشبة لاعب الكرة المعروف)

- سنيما كبيرة عريقة يعود تاريخ بنائها لسنوات الأربعينات، عُرِفَت باسم «السنيما الشتوي» تمييزًا لها عن السنيما الصيفي المذكورة بعاليه.

- سنيما الثقافة، وهي كما يتضح من اسمها، قاعة عرض مُلحقة بقصر الثقافة الكائن بميدان البنوك.

كانت السنيمات الثلاثة تقع في محيط متقارب في منطقة وسط المدينة، لا تفصل أيًا منهما عن الأخرى سوى مسافة بسيطة تُقطَع سيرًا على الأقدام في أقل من خمس دقائق.

سنيما الثقافة كانت لعروض محدودة خاضعة لاختيارات المسئولين بقصر الثقافة بعيدًا عن حركة السوق.

السنيما الصيفية كانت تقع في نفس شارعنا، وكانت بلكونات منزلنا تطل عليها بما سمح لي بمتابعة كل عروضها، والتي كانت تشمل ثلاثة أفلام في بروجرام يومي واحد (مصري ثم أجنبي ثم مصري). كلها أفلام قديمة يعود تاريخ إنتاجها لسنوات وعقود مضت؛ أفلام شمس البارودي وناهد شريف وحمام الملاطيلي وأبي فوق الشجرة وأفلام جاكي شان وبروس لي إلخ، وأحيانًا أفلام تركية أفلتت منها لقطة أو اثنتين من مقص الرقيب، وأذكر أن أخي الأصغر ظل يترصد لإحداها لعدة ليال بصبر قناص محترف حتى تمكن من اقتناصها وتحديد موعد ظهورها.

أما سنيما أسيوط والمعروفة شعبيًا بـ «السنيما الشتوي»، فكانت

رغـم قِدمهـا وتهالـك ماكيناتهـا وكراسـيها الأقـرب لترينـد السـوق، كانـت تعـرض أفـلام عـادل إمـام ونادية الجنـدي في العيـد، وأحيانًـا أفـلام يوسـف منصـور.

مـع نجاح فيلـم «إسـماعيلية رايح جـاي» صيـف ١٩٩٧ وقيام الحكومـة بخفـض ضريبـة الملاهـي، أقبـل رجـال الأعـمال عـلى الاسـتثمار في بنـاء دور عـرض حديثـة، وفي مقدمتهـم نجيـب سـاويرس الـذي أسـس شركـة رنيسـانس، وقـام مـن خلالهـا ببنـاء عـدد مـن المجمعـات السـينمائية في القاهـرة والإسـكندرية والإسـكندرية والمحافظـات، ومـن بينهـا موطنـه الأصـلي: أسـيوط.

وهكـذا بـدأت عملية تحويـل السـينما الشـتوي الكلاسـيكية الضخمـة إلى مُجمَّـع مُكـوَّن مـن ٤ شاشـات، وكنـت أعـرِّج عـلى موقـع السـينما في طريـق عـودتي مـن الكليـة لأتفـرج عـلى أعـمال البنـاء والتركيـب، حتـى جـاءت اللحظـة المُنتظـرة وتـم افتتـاح السـينما في ينايـر ٢٠٠٠ بحضـور نجيـب سـاويرس وعـددٍ مـن نجـوم ونجـمات السـينما المصريـة.

تلك كانت لحظة فارقة بحق.

بعـد طـول عطـش، أصبحَـت لدينـا ٤ قاعـات عـرض فاخـرة (سـعة ٨٠٠ مقعـد) تعمـل بأحـدث تقنيـات الدولبـي سيسـتم والمالتـي بالِكـس، وهـي فرحـة لـن يفهمهـا سـكان القاهـرة والإسـكندرية ممـن لم يُضطـروا للسـفر إلى القاهـرة مـن أجـل مشـاهدة الأفـلام الجديـدة، أو انتظـار شـهور تقـترب مـن سنة كاملـة حتـى يتـم طرحهـا عـلى أشرطـة ڤيديـو، فضـلًا عـن أبنـاء الجيـل الحـالي بطبيعـة الحـال والذيـن أصبحـت الأفـلام مُتاحـة لهـم عـلى الإنترنـت في أي وقـت.

في البـدء تـم تشـغيل شاشـتين باثنـين مـن أفـلام عيـد الفطـر هُـما «هاللـو أمريـكا» لعـادل إمـام و«بونـو بونـو» نادية الجنـدي، ثـم لم يلبثـا أن لحقـا بهـما فليـمًا «النمـس» لمحمـود عبـد العزيـز و«جنـة الشـياطين» لمحمـود

حميدة على الشاشتين الأخريين، أما الأفلام الأمريكية فتأخرت عروضها قليلًا، وبدأت بفيلم «المحارب الثالث عشر» لأنطونيو بانديراس، والذي كان عرضه القاهري قد بدأ وانتهى قبل بضعة أشهر، ثم أقبلت الأفلام الجديدة الخاصة بسنة ٢٠٠٠، وفي مُقدمتها «الحاسة السادسة» لبروس ويليس و«نهاية الأيام» لأرنولد شوارزنيجر.

خلال السنوات الست التالية، والتي سبقت انتقالي إلى القاهرة، كانت رنيسانس أسيوط هي بيتي الثاني وربما الأول، شاهدت بها حواديت رائعة وأحداث ملحمية أصبحت تاريخًا تحفظه الأجيال التالية: حروب البشر والجان والأقزام في الأرض الوسطى ضد جيوش ساورون، مغامرات إيثان هانت، إعدام جون كوفي بطل «الميل الأخضر»، وانتصار إيرين بروكوفيتش على الشركة التي لوثت مياه الشرب لقرية بأكملها، والظهور الأول لـX-Men، ومصرع الساموراي الأخير، وصراع عصابات نيويورك، ومبارزة أخيل وهكتور أمام أسوار طروادة، وجون شافت، وحديقة الديناصورات، وكوكب القردة، وعصبة أوشن الأحد عشر، ومطاردات دوم توريتو وعصبته أو عائلته في «السرعة والغضب»، وعراك السيد والسيدة سميث، وغيره وغيره الكثير، بالإضافة بالطبع لأغلب الأفلام التي أطلقتها ثورة المضحكين الجدد.

هذه الفترة شَهِدَت توسعًا كبيرًا لما يُعرَف بالمَد الإسلامي وانتشار تشكيلة من الأفكار المتشددة في المُجتمَع المصري، وبخاصةً الطبقة الوسطى التي اخترقها الدعاة الجدد، وفي مقدمتهم رأس الحربة والحصان الرابح عمرو خالد، ولم أكن بحكم السن بعيدًا عن هذا المَد. شيئًا فشيئًا تسللت الأفكار السلفية إليّ، وإن ظلت السينما مع الأدب يلعبان دور حائط الصد الذي منع هذا العفريت من الاستحواذ عليّ كما فعل مع الكثيرين من أبناء جيلي.

أذكر أنَّ أحد الإخوة ظل «يوسوس» لي بعد أن «توسَّم في خيرًا» وأوصلني لمرحلة أن قمت بتمزيق عدد من مجلة «الفن السابع» -وكان هذا المشهد الحزين هو ذروة المأساة- وعندئذٍ تبسَّمَ بوداعة دعوية وربت على كتفي قائلًا إن بداخلي خيرًا كثيرًا!.

في هذه السنوات، راودني هاجس مُعيَّن:

ماذا سيحدث لو مِتُّ داخل السينما؟

الحديث النبوي الشريف يخبرنا بأن المرءَ يُبعَث على ما مات عليه، فماذا؟ أأُبعَث على السينما؟!

وروحي يا أيام وتعالي يا أيام، وسنة ورا سنة، تساقطت الأفكار الظلامية من تلقاء نفسها تارة؛ إذ كشف الواقع خواءها، ومن جراء القراءة ومشاهدة الأفلام التي تطرح أسئلة تدفع للتفكير تارةً أخرى، حتى جاءت سنة الألفين وحداشر لتهيل التراب على ما بقى من هذه الأفكار وما سواها من أساطير.

أأُبعَث على السينما؟!

مكمَن الخطأ في هذا السؤال العجيب هو لُب الفكر المُتشدِّد والذي يخنق معارفه ودنياه داخل حيز ضيِّق مُحاط بأسوار عالية، وجدران سميكة مدعومة بخرسانة من التفاسير المُتشددة لنصوص حمالة أوجه بطبيعتها، وإصرار شديد على النظر للعالم الواسع والكون الفسيح من «خرم إبرة»!

أما الأفلام فهي، من خلال تجربتي الشخصية، النقيض تمامًا.. تفاعُلٌ مُمتَد عابر للزمان والمكان بين أناس لا أعرفهم ولن أعرفهم أو أقابلهم.

الآخر الذي يتكلم بلغة مختلفة، بثقافة مختلفة، باعتقاد مختلف.

الآخر الذي هو في حقيقته: أنا.

مهما اختلفت الثقافات والأزمنة والأماكن والأديان، فالمشاعر واحدة.

المخاوف واحدة.

الأفكار واحدة.

الفرجة على الأفلام هي في حقيقتها تجربة اسكتشاف للعالم الموجود خارج حدود زمانك ومكانك.

سياحة من مقعدك داخل دار العرض بين الأفكار والثقافات والمشاعر والخبرات.

خبرة عقلية وشعورية، واتصال مع آخر أطلق النداء في الأثير مطبوعًا على شريط الفيلم بغية الوصول إليك.

صلاة روحية في ظلام قاعة العرض، تمارس فيها شعيرة ركيزة من شعائر الدين: التعارف.

في هذا الكتاب، والذي هو الجزء الثاني من كتاب «أفلام فترة النقاهة» اخترت أن نرتحل عبر الزمن للوراء قليلًا: لأفلام التسعينات وبداية الألفية التي عاصر الكثير منها أزمنة عروضها الأولى؛ لنخوض معًا تجربة إعادة مشاهدة أفلام مصرية وأجنبية شهيرة أحببناها واستمتعنا بالفرجة عليها.

سنحاول قراءتها بعين نقدية جديدة مختلفة عن قراءات أساتذتنا من النقاد إبان عروضها الأولى، وذلك في ضوء ما تراكم من خبرات السنوات الفائتة، واستجلاء ما وراء الأفلام من مضامين مرتبطة بقناعات وأساليب صنّاعها، أو مضامين مرتبطة بالفترات التاريخية التي صنعت خلالها، ولعبت دورًا في تشكيلها؛ لتكون هذه الأفلام بنوعياتها وبموضوعاتها وبأزماتها وبمعالجاتها بمثابة وثائق تاريخية حقيقية تساعدنا على قراءة الماضي من أجل استيعاب الحاضر بما قد يؤهلنا للحاق بركب المستقبل.

دعونا إذن نجلس إلى مقاعدنا في رنيسانس أسيوط، ونبدأ الرحلة التي أرجو أن تكون مفيدة وممتعة.

مـن فضلكـم، التليفونـات سـايلنت، وممنـوع الـكلام، وممنـوع اصطحـاب الأطفـال، وممنـوع منعًـا باتًـا اسـتخدام نسـخ ورقيـة مـزورة أو إلكترونية مسروقـة.

أتُبعث على السنيما؟!

الإجابة بعد كل هذه السنوات: يا ريت.

فسنيما رنيسانس أسيوط هي الجنة.

شريف

الأفلام المصرية

سوبر ماركت (١٩٨٩) - فارس المدينة (١٩٩٠)

من بين الستة أفلام التي قامت سينما زاوية مشكورة بعرضها في إطار الاحتفاء بذكرى خان، لم تسعفني الظروف إلا بحضور فيلمين فقط هُما «سوبر ماركت» و«فارس المدينة».

مُشاهدة نسخة ٣٥ مللي في قاعة السينما لفيلم قديم من أفلام محمد خان هو أمر له من السحر الشيء الكثير. فقناعتي الشخصية هي أن صالة العرض السينمائي هي المعبد، البيئة المثالية لمشاهدة المُنتَج الذي تضافرت أفكار ورؤى السيناريست والمخرج، ومواهب وقدرات الممثلين والفنيين لإبداعه. ضياع فرصة تلقي الحدوتة الفيلميَّة داخل هذا المَحضن تخصم من فُرَص الاستقبال الأمثل لها. فما بال لو هذه الأفلام هي قِطَع من جداريَّة محمد خان؟

التجربة بالنسبة لي كانت أكثر زخمًا من مُجرَّد الاستمتاع بفيلم لخان في ظروف المُشاهدة المثاليَّة، بدا لي الأمر كما لو كانت آلة زمن قد عادَت بي ستة وعشرين عامًا للوراء، لأرى وجوهًا وأماكن بل وقِطَع أثاث محفورة بالذاكرة من زمن الطفولة البعيد. هذه الشوارع على ازدحامها والبيوت القديمة والفيلات الفاخرة والفنادق الكُبرى وموديلات السيارات العتيقة الآن، الشوارب والملابس والبِدَل، الأمر يشبه ما أصاب بروس ويليس في فيلم «١٢ قرد» عند عودته للماضي من مُستقبل شديد القُبح والقتامة، فطار صوابه ونسي كل شيء إلا رغبته في البقاء وسط كل هذا الذي ضاع في المستقبل.

غمرتني هذه الحالة من الجيشان أثناء مشاهدة «سوبر ماركت»

تحديدًا، رغم أنه و«فارس المدينة» ينتميان لحقبة زمنية واحدة، والفارق الزمني بين عرضيهما لم يتجاوز عامًا واحدًا، وكلاهما يتناول انكسار أبطال مشروع خان السينمائي الكبير على اختلافهم أمام فساد وانحراف مجتمع الانفتاح، والذي اصطدموا به أواخر السبعينات وبداية وأواسط الثمانينات في أفلام «الحريف» و«خرج ولم يعد» و«عودة مواطن» و«مشوار عمر» إلخ، قبل أن يعلن خان هزيمتهم الكاملة جميعًا -كلٌّ بطريقته- في هذين الفيلمين وانتصار الفساد والانحراف اللذين استشريا في كل ركن وتشابكًا عضويًا مع كل مصدر للقوة في المجتمع.

الهزيمة والانكسار كانَا أشد وقعًا وإيلامًا في «سوبر ماركت» الذي يتناوَل شخصيات تشبهنا وهمومًا تثقل كاهلنا.

التمرد الذي أعلنه رمزي عازف البيانو الشاب على قِيَم السوق والمتاجرة بكل شيء حتى فنه وموهبته، وبدأه بحلاقة شاربه والعودة لبيت والدته، دليلًا ورمزًا على تمرده حتى على مرحلته العمريَّة الجديدة (الثلاثين)، والمرتبطة بالرضوخ للمسئوليات والانتظام في العجلة الدوَّارة، هذا التمرد دفعه لرحلة في رِحاب الدكتور عزمي، المليونير (عادل أدهم) استعرضَت الطبقات العليا من المجتمع، والتي تتعامل مع البلد بما عليها باعتبارها سوبر ماركت، كل ما فيه مُتاح للشراء والمتاجرة، بمن فيه أميرة (نجلاء فتحي) جارة رمزي ورفيقة طفولته، والتي ينسج عزمي شباكه حولها ويتخذ من عازف البيانو الشاب معبرًا إليها، الأمر الذي تثور له ثائرة رمزي ويدفعه لمزيدٍ من التمرد، غير أنَّ الواقع أقسى من طاقته، فلم يلبث أن خضع وقدَّمَ ما أسماه عزمي: بـ «التنازل الأخلاقي» بقبوله عمل زوجته الباليرينا في فرقة فنون شعبية وعودته هو نفسه للعزف في إحدى البارات، لنصل معه هنا لمشهد النهاية الصادم والمُصمَّم والمُنفَّذ والمُمَهَّد له بعناية فائقة جعلته أشبه

بلطمة على وجوهنا (نحن أقرانه من أبناء نفس الطبقة)؛ إذ يُفاجأ رمزي (ولا ينسى خان هنا أن يرد له شاربه إيماءً لانتهاء حقبة التمرد والجموح)، بأن جليسة عزمي في البار هي أميرة، وقد زينت الألوان والماكياج وجهها فزادته سحرًا، ويراقبها رمزي مصدومًا وهي تدلف للأسانسير لتصعد مع المليونير المُظفر إلى حجرته بالفندق.

«فارس المدينة» أيضًا تلقى الهزيمة ولكن على نحو مختلف، فهو شخصية وشريحة مختلفة عن رمزي وأميرة، لا يربطه بهما إلا نُبل الطَّوِيَّة، هذا النُّبل لم يقف عائقًا أمام صعوده من قاع المجتمع مُنذ قال لابنه في فينالة فيلم «الحرِّيف» -والذي يُعَد «فارس المدينة» بمثابة جزءًا ثانيًا له- (زمن اللعب خلاص يا بكر)، ذلك المجتمع الذي «أنتعشت»شريحة واسعة من طبقته الوسطى بوسائل غير مشروعة «منها» تجارة العملة على سبيل المثال.

فارس -بطل خان الأثير- استطاع أن يتواءم مع الانفتاح وما جَرّه من قِيَم وأخلاقيات وآليات، وترقى ماديًا واجتماعيًا حتى وصل الانحطاط لدرجة من التوغل والانتشار والتوحش لم يعد بمقدور الفارس النبيل بأعماق فارس أن يتواءم معها، فقرر بعد رحلة شاقة التخلى عن كل ما جمعه، والقفز من المركب الملعون والعودة لحياة الصعلكة.

رغم الهزيمة التي وحدت بين أبطال الحدوتتين فإن وعي خان بالمسافة بين العالمين، عالم رمزي وعالم فارس المدينة، يبدو واضحًا بدءًا من اختياره للسيناريست المُرهَف عاصم توفيق لكتابة «سوبر ماركت» والديناميكي فايز غالي لـ «فارس المدينة»، ثم الفروق بين الصورة الحميميَّة، وموسيقى كمال بكير الحزينة المُشفقة على مآسي أبطال «سوبر ماركت»، والصورة الحيويَّة المتواثبة بما يتفق وشخصية فارس وطبيعة رحلته، وموسيقى ياسر عبد الرحمن المخيفة والمثيرة للتوجس

بما يعكس طبيعة العالم القاسي المليء بالشر والخطر الذي يتحرك فيه فارس.

نجلاء فتحي وممدوح عبد العليم وعادل أدهم ونبيل الحلفاوي ومحمود حميدة.. الملفت أكثر من أدائهم هو كل هذا القدر من الكاريزما الطبيعيّة الطاغية في عِز عنفوانهم الفني، وقد اجتمعَت لهم الموهبة وخبرة السنين والأفلام دون أن يبتعدوا عن حيويّة الشباب باستثناء عادل أدهم طبعًا الذي احتفظ بحيويته رغم شيخوخته.

هذان الفيلمان، إعلانًا الهزيمة، جاءا بالنظر لتاريخيّ عرضهما بمثابة نهاية مرحلة، وبدا واضحًا تشاؤم خان بشأن المستقبل في بنائه لشخصية مريم، الطفلة، ابنة أميرة في «سوبر ماركت» والتي كشف السيناريو ببطء قدر دهائها وبراجماتيتها الشديدة غير المتوقعة من طفلة في سنها، فاختارت أن تتخلى عن أمها بعد أن خدعتها وخدعتنا طويلًا، وانتقلت بهدوء وثقة للأمان ورغد العيش في كنف أبيها وزوجته العائدين بالملايين من الخليج، تاركةً أمها وراء ظهرها، وحيدة، جريحة، فريسة جاهزة لوحش جائع اسمه الدكتور عزمي.

هذا التشاؤم في النظرة للمستقبل الذي شوهه المجتمع وهو ما زال عودًا أخضر، نجد له نظيرًا في «فارس المدينة» في بكر، المراهق ابن فارس الذي عاصرناه غلامًا في «الحريف»؛ ليسقط هنا في براثن الإدمان.

العجيب أنّ هذين الفيلمين هما -ومعهما «يوم حار جدًا»- الأقل ذكرًا في مقالات خان الصحفية، والتي قام بتجميعها في كتابه «مخرج على الطريق»، وكأن مضمونهما بل وظروف إنتاجهما الصعبة (الأول تولت إنتاجه بطلته نجلاء فتحي، والثاني أنتجه خان نفسه بقرض من أحد البنوك) يؤلمانه.

فيما بعد، بدأ خان مرحلة جديدة رصد فيها المزيد والمزيد من

تحولات البلد في مطلع الألفية الجديدة من خلال منظور مختلف أقل قتامة، ظهر فيها نفس الأبطال بوجوه وأسماء مختلفة، فشاهدنا طبعة جديدة من فارس في شخصية الشاب الكليفتي في فيلم «كليفتي» وياسمين في «بنات وسط البلد»، ونسخة أنثوية من رمزى في شخصية نجوى بطلة «شقة مصر الجديدة». غير أن النُّسَخ الجديدة تبدو أكثر تفاؤلًا من سابقاتها في مواجهة تحديات أكثر توحشًا، بما يعكس الروح المقاتلة الرائعة التي امتلكها الراحل العظيم، وجعلته فعلًا لا قولًا حيًّا بيننا رغم غيابه، نهرع لمشاهدة أفلامه في السينمات متى أتيحَ لذلك سبيل.

الإرهاب والكباب (١٩٩٢)

في أحد أشهر مشاهد الفيلم وأكثرها طرافة، ينتهي سمير بسيوني (علاء وليّ الدين) من كتابة خطاب الوداع الذي يوجهه إلى أمه: ليشرح لها الأسباب التي دفعته للانتحار قفزًا من أعلى «مجمع التحرير»، والتي تتمحور حول زوجته النكدة الزنّانة التي يعاشرها بطريقة التصادم كما شرح ليسرا لاحقًا.

يتوجه حاملًا الخطاب إلى سور المبنى ليقفز فيُفاجأ بتشكيلات الأمن المركزي ومكافحة الإرهاب المنتشرة بالأسفل من أجل الحادث الإرهابي المزعوم الذي لا يعلم هو عنه شيئًا بعد، فتثور ثائرته: إذ يذهب به عقله إلى أنهم قد قَدِموا للحيلولة بينه وبين الانتحار، يقذفهم بالمنشورات التي كتبها بنفسه لتبرير انتحاره صارخًا:

«كل دول عشاني؟! مين اللي فتن عليا؟! مفيش أي قوة على الأرض هتمنعني من الانتحار .. هَنتحر يعني هنتحر»

ويحاول أن يعتلي سور المجمع فلا تسعفه بدانته، فيصرف النظر ويهرع لمغادرة المبنى بخطوات مضحكة.

حسنًا، من غير زعل ذكرني هذا المشهد لما مر عليّ أثناء مشاهدتي الأخيرة للفيلم على روتانا كلاسيك بالكثير من البوستات والكومنتات العبيطة التي يعتبر أصحابها -تحت ضغط أزمات جنسية غالبًا- أن كل حدث سياسي محلي أو دولي لا يأت على هواهم أو غير موافق لنظرتهم الشخصية الضيقة، يحسبونه موجهًا للنيل منهم بشكل شخصي، بل ويُخاطب بعضهم شخصيات عامة من على بروفايله الشخصي متهددًا ومتوعدًا بنفس منطق علاء وليّ الدين الذي توهّم أن «الليلة الكبيرة»

أسـفل المجمـع معمولـة خصيصًـا مـن أجلـه.

هـذا التضخـم الهـزلي في الإحسـاس بالـذات موجـود لدينـا جميعًـا بمقادير متفاوتـة وينتظـر فقـط المخـرج المناسـب ليطفـح، والمخـرج في عصرنـا الراهـن هـو مواقـع التواصـل الاجتماعـي، والفتيـل الـذي أشـعل الجنـون هـو أحـداث الألفـين وحـداشر، فتصـور الكثـيرون ومنهـم كاتـب هـذه السـطور في مرحلـة مـا أن كل منهـم يملـك سـيطرةً مـا عـلى أحـداث ضخمـة، تنخـرط فيهـا أجهـزة وميليشـيات ودُوَل لهـا حسـاباتها ومصالحهـا بنفـس منطـق «كل دول جايـين عشـاني؟! مـين الـلي فـتن علـيا؟!»

التطابـق المدهـش بـين مـا يجـري الآن في الزمـن المُعـاصر ومـا جـاء في الفيلـم قبـل ربـع قـرن لا يقتـصر عـلى اسـتشراف ثـورة شـعبية بميـدان التحريـر، ولكنـه امتـد ليشـمل وعيًـا فائقًـا بمشـكلات ومعضـلات وشـخصيات المجتمـع عـلى اختـلاف شرائحهـا، وتحليلًا سياسـيًا دقيقًـا لأسـباب غليـان ثـم فـوران الألفـين وحـداشر، بـل ووصلـت بـه الدقـة لاسـتشراف نهايتـه الطبيعية «الآمنـة» لـولا وجـود جماعـة الإخـوان المسـلمين.

فالثنـائي وحيـد حامـد وشريـف عرفـة -واللذيـن اتُهِـما مـن قِبَـل البعـض في أعقـاب الألفـين وحـداشر بأنهـما «أمنجيـة» و«فلـول»(!)- اختـارا الدخـول في مواجهـة سياسـية صريحـة مـع الدولـة بأقـصى مـا يسـمح بـه سـقف الحريـة آنـذاك، وبمـا يتيحـه وجـود نجـم بثقـل عـادل إمـام مسـموح لـه بمـا لا يُسـمَح لغـيره.

والمُلفِـت هنـا أن وجـود سـقف للحريـة مـن الأسـاس بـدا وكأنـه ضمانـة للموضوعيـة ووسـيلة للسـيطرة عـلى شـطحات الجانـب المُعـارض مـن خيـال المُبـدع، والتـي غالبًـا مـا تدفـع بـه بعيـدًا عـن الفهـم الحقيقـي والموضوعـي لقضيـة فيلمـه وبخاصـةً في السـنوات الأخـيرة مـع تحقـق نجوميـة المُبـدع، واتصالـه المبـاشر بالجمهـور عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي.

(قارن مثلًا بين مسلسلي بلال فضل «أهل كايرو» عام ٢٠١٠ و«الهروب» عام ٢٠١٢)

فوحيد وشريف هنا رغم إدانتهما الواضحة والصريحة للدولة، إلا أنهما لم يُشيطناها -عشان كدا بقوا «أمنجية» و«فلول»!- وبدلًا من ذلك أكدًا على أن جزءًا من مسئولية انفجار الوضع يقع على عاتق المجتمع نفسه، وذلك من خلال رسم موضوعي لشخصيات الفيلم من موظفي «مجمع التحرير»، فسادهم وانحرافاتهم وتعنتهم وبالطبع الموظف الملتحي المتطرف الذي لعب دوره بخفة ظل هائلة الراحل الجميل أحمد عقل.

لم يتوان الكاتب والمخرج عن تجسيد آلام ومعاناة وهموم الناس، وفي هذا الصدد ميَّزا بين نوعين من الهموم:

اليومية العامة منها، والتي جسدها عادل إمام، فهو نموذج إنسان الطبقة الوسطى التسعيناتي، الموظف ورب الأسرة الصابر والحامد لله رغم كل شيء «أنا بس مش عايز اتهان، لا فـ بيتي ولا فـ شغلي ولا فـ الشارع» (الانفجار حصل بسبب زيادة وطأة الإهانة في حجرات وممرات مجمع التحرير).

والحالات الفردية كما في حالات أحمد راتب ويسرا وأشرف عبد الباقي، وفيها يوجه وحيد وشريف أصابع الاتهام بوضوح لأجهزة الدولة، القضاء والداخلية:

«تبقى المشكلة في العدالة» و«تبقى المشكلة هي القهر».

والتي تواطأت بالإهمال والفساد في الضغط والدفع بمواطنين مسالمين للانخراط في فعل راديكالي مسلح ضد الدولة، وكأنهم كانوا بانتظاره ليفرجوا عما في صدورهم من كبت بسبب الظلم والقهر.

إثر اشتعال الفتيل تحتشد هاتان النوعيتان من الهموم لتصنع

ذلك الحدث الخطير الذي تعرفه أدبيات السياسة بـ «الإرهاب».. وتبدو وبوضوح رغبة صُنّاع الفيلم في الابتعاد عن مفهوم الإرهاب الأيديولوجي المنظم، والتركيز على تحميل المسئولية للجميع، حكومةً وشعبًا، فالإرهاب الأخطر هو انعدام قدرة أطراف المجتمع على التعامل بشكل طبيعي فيما بينها، وكمثال توضيحي: فكر فيما سيناله عِرض أمك أو أبيك أو كليهما لو كنت أحد أضلاع مثلث (الدولجية- الثورجية- الإسلامجية)، وقلت رأيك على صفحة أو جروب لأيٍّ من الضلعين الآخرين.

تفتت المجتمعات، هو الإرهاب الحقيقي الذي يتشارك فيه الجميع، والجنون الذي هو كما قال چوكر نولان كالجاذبية، لا يحتاج إلا لدفعة بسيطة .

اختار صُنّاع الفيلم لمعضلة حبكتهم(والتي رأينا لها شبهًا فيما بعد في أفلام هوليوودية مثل «ماد سيتي» (١٩٩٨) لچون تراڤولتا وداستن هوفمان، و«چون كيو» (٢٠٠٢) من بطولة دينزل واشنطن)، نهاية سعيدة متفائلة تتحقق فيها المصالحة بين أطراف المجتمع، ويخرجون جميعًا يدًا واحدة من مواجهتهم مع السلطة لا غالب ولا مغلوب، يتبادلون فيما بينهم النظرات والابتسامات بعد أن وحدتهم المحنة، وهي النهاية التي لم نحظ بمثلها بعد ربع قرن؛ لأن ثمة جدع اسمه حسن البنا أقنع مجموعة من الناس أنهم جماعة ربانية، وآخر اسمه سيد قطب أكدّ لهم أن كلَّ من سواهم يعيش عيشة الجاهلية، ولأن النُّخبة والمثقفين المنوط بهم تنوير المجتمع تركوا أنفسهم لعقدهم النفسية والجنسية تحركهم وتعزلهم عن محيطهم ودورهم في توعية الأجيال بالواقع بدلًا من الأساطير.

الفيلم هو الثاني من الخماسية الذهبية التي جمعت الثلاثي عادل إمام ووحيد حامد وشريف عرفة خلال عقد التسعينيات، وشَهِدَ تحولًا

في نمط الشخصية التي اعتاد الزعيم تقديمها، من البطل الفهلوي، خفيف الظل، القوي الجريء الشهم معشوق النساء، النسخة المصرية الشعبية من الكاوبوي، إلى شخصية الرجل العادي متوسط العمر والمستوى الاجتماعي، رب الأسرة الذي لا يملك قدرات استثنائية، وكان هذا تغييرًا كبيرًا حتى على مستوى الشكل لدرجة أني لما شوفته بالنضارة العريضة على أفيشات الفيلم التي خلت إلا من أسماء وحيد حامد مؤلفًا وشريف عرفة مخرجًا وعصام إمام منتجًا ظننت أن الأخير (وهو أخو عادل إمام) هو بطل الفيلم اللي على الأفيش. كنت في تانية إعدادي أنذاك بالمناسبة!.

اشترك الحوار الممتاز مع الأداء التمثيلي الخلاب للكاست كله، والذي كان في كامل لياقته وتوهجه بدءًا من عادل إمام وكمال الشناوي ويسرا ومرورًا بدولاب شريف عرفة المُفضل من الممثلين الجانبيين محمد يوسف وأحمد عقل وسامي سرحان وحجاج عبد العظيم وإنعام سالوسة، والنجوم الشباب الذين تسيدوا ساحة السينما بعدها بسنوات، علاء ولي الدين وأشرف عبد الباقي، وظهور ممتاز للراحلين العظيمين أحمد راتب وعبد العظيم عبد الحق، بالإضافة لشريك آخر وركن أساسي في خلق هذه الحالة من الكوميديا المبهجة هو الموسيقار العبقري مودي الإمام الذي ألَّف موسيقى ما تزال باقية حتى الآن مقرونة بهتاف المتظاهرين بقلب مجمع التحرير «الكباب الكباب، يا نخلي عيشتكو هباب».

أبناء جيلنا سيستعيدون أجواء التسعينيات الأكثر بساطة وروقانًا من السيرك المنصوب حاليًا

(شوفتوا أزايز «التيم» جنب أطباق الكباب والكفتة يا شباب؟)

ولكن الأهم من جرعة النوستالجيا هي نبوءات الفيلم التي تحققت، وأخطرها نبوءتان:

الأولى هـي أنّ المحتجزيـن بعـد أن أكلـوا الكبـاب والكفتـة والطحينـة وشربـوا «التيـم»، سـئلوا عـن طلباتهـم وأحلامهـم المسـتعصية عليهـم، فلـم يحـر أي منهـم جوابًـا.

والثانيـة هـي إجابـة عـادل إمـام عـلى سـؤال أحـد الصحفيـين لـه في مشـهد الفينالـة عـن أوصـاف «الإرهـابي المعتـوه» الـذي زعمـت الحكومـة أنـه المسـئول عـن احتجـاز الرهائـن بمجمـع التحريـر:

- هـو لا طويـل أوي ولا قصـير أوي.. ولا تخـين أوي ولا رفيـع أوي.. ولا اسـود أوي ولا ابيـض أوي.. يعنـي.. شـبهنا كـدا.

المصير (١٩٩٧)

مع أول ظهور لتترات البداية على شاشة «زاوية» مصحوبة بموسيقى كمال الطويل، حصلت حاجة بالداخل، ناحية القلب، بدا الأمر كما لو أن فجوة قد انفتحت بغتة في جدار الزمن على فيض من الصور والأصوات والذكريات والجغرافيا والتاريخ..

ليه الجغرافيا والتاريخ؟

لأن التترات حملت إلى جانب الشكر الموجه للجيش اللبناني والسيد وليد جنبلاط، شكرًا موجهًا إلى المؤسسة العامة للسينما السورية، ولمحافظ حماة ومحافظ حلب (فيما أذكر) على ما قدمته هذه الجهات من دعم وتسهيلات لإنتاج وتنفيذ الفيلم.. العام ١٩٩٧، كانت هناك حماة وحلب ومؤسسة سورية عظيمة وعريقة اسمها المؤسسة العامة للسينما، كانت هناك سورية قبل أن يتحقق الكابوس الذي حذر منه «المصير» بأشنع صورة ممكنة وغير ممكنة.

نور الشريف مرة أخرى على الشاشة في ذروة اكتماله ولياقته الفنية، وليلى علوي في عز الحيوية والجمال أيام أن كانت الصحافة الفنية مسمياها «قطة السينما المصرية» المُصطنعة، والمفارقة أنها هنا في دور مانويلا الغجرية أقرب ما تكون شكلًا وموضوعًا لقطة شرسة بديعة الحسن، أما محمد منير فكانت تلك بحق هي مرحلته الذهبية بعد شهور قليلة من صدور شريط «من أول لمسة»، قبلما يبقى اسمه «الكينج» ويبقى له ألتر اس وألتراس مُضاد والسياسة تطرطش عليه.

في صيف ١٩٩٧ كانت ثمة حالة احتفاء عارمة ذات روافد متعددة بفيلم «المصير»، احتفاء بالفيلم الجديد لجو، واحتفاء باختياره لينال

جائزة بمهرجان كان في يوبيله الذهبي، احتفاء بالمغامرة الفنية باستدعاء سيرة ابن رشد وما يصحبها من مغامرة إنتاجية مُكلفة، واحتفاء بمضمون الفيلم الذي يناقش خطر تغلغل الجماعات المتطرفة أو الطوائف وفقًا للفيلم وسط القاعدة الشعبية.

احتوى الفيلم على مشهد غرس سكين في عنق مروان، الشاعر والمُغني، بيد شاب مراهق بإيعاز من كبار الجماعة المتشددة التي تسيطر بالدين على عقول وقلوب الشباب الجاهل حديث السن، وأثناء استجواب الجاني قال أنه لا يعرف مروان ولم يسمع شيئًا من أغنياته، ولكنه أقدم على قتله لأنه كافر، وذلك في محاكاة صريحة من جانب شاهين لمحاولة اغتيال نجيب محفوظ التي جرت عام ١٩٩٣ على يد شاب غرير اعترف بأنه لم يقرأ حرفًا كتبه محفوظ ولكن قيل له إنه كافر.

اختيار شاهين لسيرة ابن رشد، العالم والقاضي والفيلسوف الأندلسي صاحب الفكر التنويري الذي تعرض لمحنة التكفير وعوقِبَ بالنفي وحُرِقَت كتبه.. هذا الاختيار عكَسَ قراءة ذكية للتاريخ من جهة شاهين ووعيًا بخطورة الأزمة وضرورة التصدي لها من هذه البوابة: بوابة التاريخ. غير أن هذا الوعي لم يقابله وعيٌ مماثل بالجذور الفكرية للأزمة ولا بطريقة مواجهتها.

إزاي؟

التكنيك الذي عرضه الفيلم باعتباره أسلوب الطائفة المتشددة لاصطياد ضحاياها من الشباب الغرير، واستمالتهم إليها روحيًا وعقليًا يحمل بالفعل بعض سمات أساليب الجماعات الشبيهة في الواقع من حيث مداعبة غرور الهدف أو الضحية، كتمهيد لاكتساب القبول وتهيئة التربة لاستقبال البذور وصولًا لإحكام السيطرة النفسية والعقلية الكاملة.

المُنتسبون للإخوان المسلمين مثلًا سيجدون تشابهًا بين مشاهد المسير الجمعي تحت شمس الصحراء لفتراتٍ طويلة، وبين تلك المسيرات التي كانوا يمارسونها في المعسكرات الصحراوية التي يشدون الرحال إليها طلبًا لما يسمونه «الخلوة»، كذلك اجتذاب الشباب الجديد بالاشتراك معهم في أنشطة رياضية -ليست فنية ولا ثقافية «والعياذ بالله!» بطبيعة الحال- ينخرطوا فيها مع شباب الجماعة فتتوحد أرواحهم، ويسهل بذلك اجتذابهم إلى خطوة تالية تقترب بهم لأحضان الجماعة.

كل ذلك موجودٌ بالفيلم سواء مرويًا على لسان شقيق الفتى الذي حاول اغتيال مروان، أو مرئيًا في مشاهد تجنيد عبد الله (هاني سلامة) الابن الأصغر للخليفة المنصور، ولكن الأهم والذي افتقده الفيلم كان الاشتباك الفعلي مع الفكر المتشدد. أدري أن ذلك أمرٌ منوطٌ به المفكرين والعلماء المتخصصين، ومضماره الرئيسي الكتب والندوات والبرامج (وهي للأمانة مهمة ليست بالهينة على الإطلاق وتتطلب إلى جانب العلم، خبرات قد لا تتوفر إلا لدى الناجين من حفرة المتشددين)، ولكن شاهين ما دام قد قرر بمحض إرادته دخول هذا المُعترك، فكان عليه ألا يكتفي بالمشهد من الخارج لكتلة صماء مُنغلقة على نفسها قوامها ملايين المتشددين الأقرب للآلات أو المجاذيب منهم للبشر؛ لأن هذا الطرح فيه قولبة وتسطيح للقضية يخدم المتشددين بالدرجة الأولى؛ إذ يهدر فرصة استغلال شعبية الفن السينمائي لكشف مواطن الخلل والفساد والجنون الفعلية في أيديولوجيتهم. ومن ناحيةٍ أخرى فهو بإغفاله أو تجاهله وجود منطق عقلي محكم رغم فساده يُحكِم السيطرة على هذه الكتلة العملاقة، يقوي من شوكة هذا المنطق ويدعم سيطرته، بالإضافة لأنه يجعل من السهل على المبتدئين من تلامذتهم تفنيد المنطق المُضاد الذي يستند إليه شاهين وغير شاهين من المعسكر التنويري؛ إذ إنه

مبني على جهل بنقاط التباس حقيقية في تأويلات النصوص القرآنية والنبوية خرجت بالدين كله عن أطره ومقاصده لصالح نسخة مشوهة مُدمِرة للدين وللدنيا.

هذه بحق كانت وما زالت خطيئة مثقفينا الكبرى، فالذاتية والتقوقع حول الذات -وهو اختيار شخصي محض- تركا العقول نهبًا لموجات التجريح والتغييب، وشاهين بدوره معروف بسنيماه الذاتية الخالصة، وحين قرر أن يدل بدلوه في المضمار التاريخي، وهذه هي تجربته السادسة في هذا الصدد، استمر على نهجه من التمحور حول الذات في وضع تصوره الخاص لشخصية ابن رشد، وهو وإن كان قد تحرر كليةً مما تحمله كتب التاريخ بشأنه، وهذا اختيار فني مفهوم، إلا أنه يمكن القول أنه خلع على ابن رشد شخصيته هو نفسه -شخصية شاهين- أو بمعنى آخر ارتد بالزمن للوراء، وعاش في القرن الثاني عشر الميلادي في قرطبة الأندلسية مُلتحفًا بجسد الفيلسوف الأندلسي.

وهكذا شاهدنا ابن رشد «يوسفشاهيني» خالص يعشق الرقص والغناء والحياة، ليبرالي علماني يعيش في قرطبة الكوزموبوليتانية على غرار إسكندرية الأربعينيات في أفلام شاهين الذاتية، زوجته تنويعة أخرى على بهية البطلة المُفضلة والمكررة بأفلام شاهين، أم جدعة حنون طيبة القلب ما تزال تحتفظ بنصيبٍ من الأنوثة والدلع حتى بعد مفارقتها زمن الشباب، سواء أكانت صفية العمري أو محسنة توفيق أو رجاء حسين أو ليلية أو هالة فاخر فيما بعد. ترك الحبل على الغارب لابنته الشابة لتخوض العلاقات العاطفية، تارةً مع يوسف الفرنساوي وتارة مع الناصر الابن البكر للخليفة المنصور.

هذا التصور الشاهيني لابن رشد نموذج للأثر السلبي البالغ لذاتية شاهين المفرطة على القضية التي تصدى لها، ففي خضم تمحوره حول

ذاته لم ينتبه للطبيعة المُحافظة لدرجة التشدد للجمهور الذي يتوجه إليه بالرسالة التحذيرية، هذا الجمهور الذي غزته الوهابية لو خُيِّر بين ابن رشد على هذه الشاكلة وبين خصومه من المتشددين، فلن ينحاز أبدًا لمن سيصنفونه كـ«ديوث» يترك ابنته على حل شعرها، ترتدي الثياب المفتوحة وتترك الشبان يبوسونها من بوءها!.

الذاتية المُفرطة لم يقتصر أثرها على السيناريو والمُعالجة فقط بطبيعة الحال، والتي لم تخل من مشكلات أخرى أبرزها التحول الدراماتيكي في موقف الخليفة من الأسود للأبيض مع نهاية الفيلم، ولكنها امتدت لتترك بصمتها على الأداء الإخراجي ليوسف شاهين إيجابًا وسلبًا. التكوين البديع للكادرات والتوظيف الأكثر من رائع للموسيقى والاستعراضات وتحديدًا أغنية «علّي صوتك بالغنا» التي طبقت شهرتها الآفاق، مقابل مشكلات واضحة على الشاشة في توجيه المجاميع بمشاهد الحركة والثبات على حدٍّ سواء، أما الشكوى المعتادة من أداء الممثلين في أفلام شاهين وتقمصهم له في أداء أدوارهم، فكانت هنا أخف وطأةً؛ لأن الأدوار الرئيسية ذهبت لنجوم كبار وممثلين محترفين مثل نور الشريف وليلى علوي ومحمود حميدة وصفية العمري وحتى محمد منير، كلهم قادرون على إدارة أنفسهم من دون الانسحاق أمام شخصية شاهين الكاسحة.

«أنا بكتب ليه ولمين؟»

كذا تساءل يوسف شاهين بمرارة على لسان ابن رشد، والإجابة هنا بصراحة هي «انت اخترت تكتب لنفسك يا چو، وليس للناس». فالنوايا الطيبة لا تكفي في هذه النوعية من الاشتباكات التي اعتاد المتشددون أن يربحوها بفضل تشوش خصومهم الناجم عن ذاتيتهم المُفرطة، وبالفعل خسر شاهين ومعسكره هذه الجولة فيما خرج منها المتشددون رابحين،

فمن ناحية أصبحت لديهم مادة أخرى يستدلون بها على ضعف حجة خصومهم ويتندرون على ابن رشد الشاهيني المنفلت الديوث، ومن ناحيةٍ أخرى لم يصمد الفيلم نفسه طويلًا أمام إعصار فيلم «إسماعيلية رايح جاي» الذي اكتسح شبابيك التذاكر في صيف ٩٧ الملتهب.

غير أن المفارقة أن مغزى نجاة أفكار ابن رشد رغم حرق كتبه، وذلك بفضل جهود تلامذته ومحبيه في نسخ هذه الكتب ومغامرة الناصر الجسورة لتهريب النسخ إلى مصر.. مغزى نجاة وبعث هذه الأفكار والكتب من بين رماد الحريق بدا أقرب ما يكون لمغزى بعث فيلم «المصير» بعد واحدٍ وعشرين سنة من عرضه الأول، وما تمخض عنه من هزيمة فكرية ورقمية. يأتي البعث الجديد في لحظة انكسار وهزيمة حقيقية للمتشددين في أعقاب الربيع العربي، ووسط إقبال ضخم على مشاهدة النسخة المُرممة من الفيلم في قاعة «زاوية» من جيل جديد شاب، ربما لم يُعاصر أغلبه الجولة الأولى والهزيمة القديمة، ولكنه انتصر له هذه المرة بروحٍ جديدة أكثر تحررًا وأعلى صوتًا في الغنا.

الآخر (١٩٩٩)

في كل مرة كان هاني سلامة يبرق بعينيه الواسعتين في وجه حنان ترك بالمشاهد التي يُفترض أن تكون رومانسية كانت قاعة «زاوية» تضج بالضحك، وذلك لأن تعبيرات وجهه كانت أبعد ما تكون عن الرومانسية، ونظرات عينيه أقرب ما تكون لنظرات سفاح أو قاتل متسلسل لضحيته، أما الليلة الكبيرة فكانت عند ظهور حمدين صباحي على الشاشة واقترن فيها الضحك الجمعي بتعليق بذئ شائعة كواحد من أدبيات -أو لاأدبيات- السياسة أطلقه أحدهم في ظلام القاعة.

في مشوار يوسف شاهين الطويل ينتمي «الآخر» لمرحلة متأخرة ذات خصائص، ربما حملت إشارات لتغيرات بينية في الأفكار والمفاهيم عن أفلام المراحل الأقدم حول الفن والناس والسياسة والأيديولوچيا والآخر..

في هذه المرحلة ابتعد شاهين عن أسفار سيرته الذاتية التي انخرط فيها على مدار ثلاثة أفلام هي «إسكندرية ليه؟» ١٩٧٨ و«حدوتة مصرية» ١٩٨٢ و«إسكندرية كمان وكمان» ١٩٩٠، لاحقًا أتمهم أربعة بفيلم «إسكندرية نيويورك» عام ٢٠٠٤، وخلفت هوة واسعة بينه وبين الجمهور العادي غير النخبوي، والذي تراوحت استجابته لها ما بين عدم الفهم أو النفور أو عدم الاكتراث لها من الأساس، وبدءًا من «المهاجر» (١٩٩٣) بدا أن ثمة رغبة لدى شاهين في تجاوز هذه الهوة وصنع أفلام أكثر بساطة وأقل ذاتيةً وغموضًا، وتزامن ذلك مع العودة مُجددًا إلى الاشتباك مع قضايا الهوية والآخر، والتي كان قد انقطع عنها منذ «الوداع يا بونابرت» (١٩٨٥).

العودة في المرحلة الجديدة اقترنت بروًى وأولويات مختلفة بطبيعة

الحال بعد نقلات مفصلية واسعة على رقعة الشطرنج الدولية أبرزها سقوط المعسكر الشيوعي، والتحول لعالم أحادي القطبية تحكمه أمريكا، وما استتبع ذلك من التبشير بنهاية التاريخ والعولمة.

الموقف من العولمة تحديدًا بدا وكأنه أولوية يوسف شاهين الرئيسية ودافعه الأول لصنع هذا الفيلم، بدءًا من الحوار الافتتاحي بين آدم وصديقه الجزائري ود. إدوارد سعيد المُفكر الفلسطيني الأصل أمريكي الجنسية حول مفهوم العولمة والعلاقة بالآخر.

«بحلم بيوم ميبقاش فيه أنا وهو.. يبقى فيه إحنا»

«يا ترى أمريكا شايفة كدا؟»

«أتمنى ييجي اليوم اللي العرب وأمريكا يشوفوا كدا»

فالحوار هنا ينطلق من رؤية تكاملية قائمة على المساواة والندية الإنسانية، ليس فقط على المستوى الفردي، ولكن أيضًا على المستوى الأممي الذي تتداخل فيه أو بمعنى أصح تنبثق عنه الأنظمة والحكومات والسياسات، وهي رؤية للعلاقة مع الآخر سبق أن طرحها شاهين قديمًا بفيلمه «الناصر صلاح الدين» من أرضية قومية عروبية، ثم عاد ليطرحها مُجددًا من منظور قومي مصري خالص في «الوداع يا بونابرت» وأكد عليها في «المُهاجر»، ولكنه هنا في فيلم «الآخر» يعيد تقييمها في ضوء المتغيرات التي أشرنا إليها بعاليه، ويركز على الخط الفاصل بين اعتناق الإنسانية كمبدأ متجاوز للحدود والأوطان ومبني على المساواة والندية، وبين مفهوم العولمة، والتي هي أطروحة لا تعدو كونها غلافًا ثقافيًا أنيقًا للهيمنة الأمريكية بكافة صورها الثقافية والسياسية والعسكرية.

وبتتبع إجابات الأسئلة التي تفجرها قصة حب آدم وحنان أو آدم وحواء المُستقبل المنشود، يرصد السيناريو بالتحليل مواطن الخلل في العلاقة مع الآخر، وهو هنا أمريكا بالطبع والتي اختار شاهين أن

تمثلها مارجريت (نبيلة عبيد) السيدة الأمريكية القوية صاحبة الثراء الفاحش، والتي تحتقر المصريين (الآخر) وفي مقدمتهم زوجها خليل (لعب دوره محمود حميدة)، ولا ترى في مصر سوى فرصة للاستثمار ومضاعفة أرباحها من خلال مشروع زائف مُغلف بأطروحة العولمة.

احتقار مارجريت للآخر يدفعها للاستماتة في فرض هيمنتها على الإرث المشترك بينها وبينه، وهو هنا ابنها آدم (هاني سلامة) الذي جعل شاهين مشاعرها نحوه تتجاوز مشاعر الأمومة الطبيعية إلى منطقة الاشتهاء الجنسي في إشارة منه لشذوذ رغبتها (أو رغبة أمريكا) في الاستحواذ على الإرث المُشترك بينها وبين زوجها المصري (أو الآخر).

«إنت أمريكاني»

«أنا اخترت اكون مصري، وهعيش واندفن في مصر»

وإزاء استمساك الشاب باستقلاليته وبنصيبه من الهوية المصرية أو بهويته المغايرة بشكلٍ عام، يجن جنون مارجريت وتلجأ لأدوات أكثر راديكالية من أجل استرداده، فتتلاعب بشقيق حنان الإرهابي لتدفعه لإزاحة أخته عن طريق آدم في إشارة رمزية للدور الذي تلعبه التيارات المتشددة في خدمة المساعي الأمريكية، كأدوات لضرب وإجهاض المشروعات الاستقلالية بأنواعها، وتتطور الأحداث لتفضي إلى مذبحة يسقط فيها آدم وحواء (حنان) المُستقبل مضرجين في دمائهما، ويخسر الجميع وفي مقدمتهم مارجريت أو أمريكا.

بهذه النهاية الدموية التي فاقت نظيرتها بفيلم «عودة الابن الضال» والتي كانت قد احتوت على بارقة أمل جديد ببقاء إبراهيم وتفيدة.. أعلن جو يأسه المُطلق من تحقق حلم العلاقة التكاملية مع الآخر، وغضبه وخيبة أمله في معشوقته القديمة (أمريكا)، التي تعلم منها حب السنيما وطوى عليها قلبه لعشرات السنين آملًا أن يأتي اليوم الذي

يسود فيه مكون الحق والعدل والفن بداخلها بقية المكونات، لكن أتت الرياح بما لا تشتهي السفن، واكتمل تحول أمريكا إلى مارجريت.

طُرِحَ الفيلم بعد عامين من عرض «المصير» وسط سوق كانت تفور بالمُتغيرات، وجيل جديد من المُشاهدين أغلبه شباب مراهق لم يُعاصر أفلام شاهين القديمة التي تفاعل معها جيل الحركة الطلابية بالسبعينيات.

شاهين في تلكم المرحلة كان قد بدأت تظهر عليه علامات مرونة أكبر في التلاءم مع اشتراطات السوق، فمن جهة تشارك في إنتاج الفيلم مع التليفزيون المصري بما ضمن له دعمًا إعلانيًا هائلًا في ذلك الزمن الذي سبق ذيوع الإنترنت واليوتيوب ومحطات الأفلام باستثناء ART، وحتى هذه كان انتشارها محدودًا، ومن جهة أخرى احتوى الفيلم على أغنية تسويقية شهيرة غنتها ماجدة الرومي حققت انتشارًا واسعًا هي أغنية «آدم وحنان»..

ومن جهة ثالثة وأهم، تضاءلت ذاتية يوسف شاهين المميزة والتي ارتآها البعض سببًا من أسباب غموض واستعصاء بعض أفلامه القديمة، فيما رآها البعض الآخر لُب الجاذبية والصدق الفني والعمق الحقيقي بهذه الأفلام. توجد بهية أينعم، وتوجد بعض المُشتركات مثل الترميز باستخدام العلاقات الجنسية، واستكمال الأطروحات التي وُضِعَت بأفلام سابقة مثل «الوداع يا بونابرت» و«المهاجر» كما أسلفنا، ولكن لا يوجد نظير ليحيى أو علي أو عوكًا أو أيًا من ذوات چو المُجسدة دومًا في أبطال أفلامه، فقط ربما يمكن تلمس بعض التقارب مع شخصية العم، الأستاذ الجامعي الذي يحلم بالأفضل لوطنه ولمهندسيه في مشروع مارجريت، فإذا به يكتشف أنها كانت تتلاعب به وأن المشروع وهمي.

وبالمقابل وبالرغم من جدية السيناريو وتفوقه مثلًا على سابقه

«المصير» في الطرح والتحليل، إلا أنه مال إلى المباشرة والوضوح في بناء الشخصيات ووضع الرموز وطرح الرؤية لدرجة اقتربت كثيرًا من التسطيح وبلغت ذروتها في قولبة شخصيات الإرهابيين، وبخاصةً مع الأداء الكاريكاتوري لبعض الممثلين أو أغلبهم للأمانة، وهو ما تكرر من قبلُ بدرجة أقل في «المصير»، الأمر الذي يجعلنا نتفكر في الظل المُستجَد المُفتعل والزائف الذي انطبع على شاهين منذ منتصف التسعينات.. المرض الخبيث الذي تسلل إليه وظهرت آثاره على أفلامه فيلمًا بعد فيلم، وجعلها أقرب لمنشورات سياسية وهتافات ثورية بلغت ذروة الصخب في «هي فوضى».. الباشمهندس الذي اتخذه چو مساعدًا ثم شريكًا ورحل وسابه في أرابيزنا!

حصد «الآخر» خمسة ملايين من الجنيهات بنهاية صيف ٩٩ وهو رقم غير مألوف لأفلام يوسف شاهين الذي لم يكن يكترث لهذه الحسابات في أغلب الأحيان، واحتل المركز الثالث بعد «همام» و«عبود» في قوائم البوكس أوفيس المصرية فيما عُدّ مؤشرًا على نجاح الخلطة الجديدة جماهيريًا وقدرتها على منافسة أفلام المضحكين الجدد، وأذكر أنني أثناء سفري على متن القطار آنذاك سمعت فتاتين كانتا تتصفحان مجلة «أخبار النجوم» وتحدثتا عن الفيلم فوصفته إحداهُن بقولها «تووووحفة!».

الفيلم مُسلٍّ إجمالًا واحتوى رغم مآخذه على محاولة جادة للاقتراب من الجمهور بمضمون مغاير للسائد، وبالفعل فتح نجاحه التجاري شهية چو للمزيد منه، وهو ما لم يتحقق للأسف مع فيلمه التالي «سكوت هنصور».

جنة الشياطين (٢٠٠٠)

مشاهدة «جنة الشياطين» على شاشة السنيما مُجددًا بعد ما يقرب من عشرين عامًا من عرضه الأول تترك في النفس أثرًا غائرًا، لا يقتصر على إيقاظ حالة جياشة من النوستالجيا، ولكنه يفتح أبوابًا للتأمل في البدايات والمآلات للآمال الكبرى والطوحات النبيلة، فضلًا عن التأمل في الفيلم نفسه كمضمون وكتجربة صناعة مختلفة.

بالرجوع إلى أوراقي القديمة، ومن بينها مقالات ومراجعات نقدية الفيلم نُشرت بالمجلات المصرية قبل وبعد عرض الفيلم، بالإضافة لملف كامل عنه بالعدد الحادي والعشرين من مجلة «الفن السابع» -المملوكة لمحمود حميدة، منتج الفيلم وبطله- بالتزامن مع عرض الفيلم في يناير ٢٠٠٠، وجدت أن كل القراءات النقدية نظرت للفيلم من زاوية كونه يتناول فكرة الموت من خلال منظور عبثي ساخر، وأكد هذا حديث صناع الفيلم أنفسهم بملف الفن السابع المُشار إليه، فهل يمكن بعد كل هذا قراءة الفيلم من زاوية أخرى مختلفة؟

الفيلم الذي استلهم كاتبه مصطفى ذكري فكرته من رواية: «الرجل الذي مات مرتين» لجورج أمادو يبدأ أحداثه بإحدى الخمارات، حيث يموت بطله «طبل» (حميدة) إثر جرعة زائدة من الخمر، وسرعان ما يتكشف أن هذا البلطجي الذي قضى العشر سنوات الأخيرة من عمره في العالم السفلي بين المجرمين والعاهرات هو في الأصل الأستاذ منير رسمي، الموظف الكبير ورب الأسرة، والذي ضاق ذرعًا بالحياة وسط طبقته البورجوازية، فقرر مغادرتها إلى غير رجعة وهبط إلى العالم السفلي أو «نزل يلعب في الشارع» على حد تعبير شوقية (صفوة) ليتحول إلى

«طبل» المقامر والبلطجي، يقضي حياته متنقلًا بين الخمارات ومرافقًا العاهرات والبلطجية.

وإذا كان تركيز الفيلم على الموت كمحك لقراءة ماهية الوجود الإنساني من خلال ردود أفعال الناس تجاه الشخص الميت والمُنبثقة - تلك الردود- عن أفعاله هو نفسه إبان حياته، واعتنائه -الفيلم- بالمقابلة بين ردود أفعال أفراد العالمين، عالَم منير رسمي البورجوازي ذي التقاليد المُحافظة، وعالَم طبل السفلي المُتحرر من أية تقاليد أو قيود.

فبإمكاننا أيضًا أن نرصد فكرة أخرى ربما تشكلت بشكل عفوي غير مقصود؛ إذ لم يرِد لها ذكر على ألسنة صناع الفيلم، ولم تنتبه لها المراجعات النقدية التي تحصلت عليها، ولكنها بالفعل مُتجذرة في نسيج الفيلم، بل وسنجد لها جذورًا وامتدادات في كل أفلام أسامة فوزي الأخرى.

هذه الفكرة بإيجاز تتمحور حول فعل التمرد أو «العصيان» المتبوع بالمغادرة، على ذات النسق الذي جرى عليه عصيان عزازيل لرب العالمين وخروجه من الجنة، وقد تحول من الملاك عزازيل إلى إبليس، الشيطان الأكبر.

اختيار «منير رسمي» الانسلاخ عن طبقته البورجوازية بكل ما يستتبعه هذا من تخلي عن مزاياها المادية والاجتماعية، وهبوطه بمحض إرادته إلى الشوارع حيث يمرح «الشياطين» من مجرمين وموممسات في عوالم سفلية، كل شيء بها مُباح والقوة هي قانونها الوحيد، مُتحولًا ليس فقط إلى شيطان مثلهم، ولكن كبيرًا لهم أيضًا.. هذا الاختيار هو المعادل لاختيار إبليس العصيان، والذي استجلب خروجه من الجنة.

الفيلم في رؤيته انحاز للعصيان والتمرد كفكرة مجردة، وخلط عمدًا بين المستوى الطبقي والوجودي في التأويل، ليس على سبيل الخشية

من ردود الأفعال المُحافظة والمتزمتة، ولكن لأن فعل التمرد في حد ذاته بكل ما يرتبط به من جموح قد يصل في كثير من الأحايين إلى الجنوح عن جادة الصواب، وما قد يستتبع ذلك من أزمات بل وكوارث.. ظل فعل التمرد دومًا مفتاحًا لارتقاء الإنسانية نحو الأفضل عن طريق كسر الجمود والرتابة في مختلف المضامير الإنسانية كالعلم والاقتصاد والسياسة والفلسفة، وهو ما يُعَدُّ على المستوى الميتافيزيقي خطوة نحو الاقتراب من الحقيقة أو الاقتراب أكثر من الإله والعودة إلى مكاننا الأصلي الذي خرجنا منه بفعل المعصية الأولى التي هي في حقيقتها المُجردة صورة من صور التمرد. أي إن الطريق لعلاج المعصية الأولى هو ارتكاب المزيد المعاصي!

في «جنة الشياطين» ثمة انحياز كامل لفكرة التمرد واختيار مغادرة الجنة إلى العالم السفلي المُتحلل من كل قيمة باستثناء اللذة، وكان صناعه واضحين في ترسيخ الانحطاط الكامل لهذا العالم وأفراده من الرجال «ننة» (عمرو واكد) و«صلاح» (سري النجار) و«بوسي» (صلاح فهمي) والنساء «حُبة» (لبلبة) و«شوقية» (صفوة) من خلال تتبع علاقاتهم ببعضهم البعض وبطبل الميت بل ومع قدسية الموت نفسه، فهم وفقًا للمنظور الأخلاقي، شياطين بمعنى الكلمة، ورغم ذلك فهم باقترابهم من الحياة مُقارنةً بأقرانهم من أفراد الجنة البورجوازية الباردة (أسرة منير رسمي) كانوا أكثر تصالحًا مع الموت، أو للدقة قاموا بإزالة الخط الفاصل بينه وبين الحياة، وذلك بالسخرية منه، تلك التي شاركهم فيها «طبل» الميت نفسه من خلال الابتسامة العابثة التي تيبست على شفتيه طيلة زمن الفيلم، وفي لقطات أخرى كحركة إصبع قدمه أو خروج لسانه المُبالغ فيه (تم تنفيذه عن طريق الجرافيك وفقًا لما أشار إليه علاء كركوتي في مراجعته للفيلم بمجلة أخبار النجوم، بتاريخ

٢ أكتوبر ١٩٩٩). بل إن اختيار اسم «طبل» نفسه هو تكريس لمنهج العبث؛ لأن حروف الاسم هي بعثرة لحروف كلمة «بطل»، فطبل ليس anti hero أو نقيض البطل، ولكنه «عبيث البطل» لو جاز التعبير أو النسخة العبثية منه والهازئة به وبقيم البطولة التقليدية؛ لأن البطولة الحقة من منظور الفيلم هي التمرد المُطلق؛ لذا فليس بعجيب أن أسامة فوزي رفض وصف فيلمه بالكوميديا السوداء، واختار أن يصفه بـ «كوميديا مُرَّة».

هذا التصالح مع عالم الشياطين السفلي واعتباره بمثابة «جنة» كما يفصح عنوان الفيلم، سنجد له إرهاصات بفيلم أسامة فوزي الأول «عفاريت الأسفلت» منها ما هو عفوي مثل وجود لفظة «العفاريت» (المصطلح الذي يشير لسائقي الميكروباصات عند اقترانه بالأسفلت)، وعالمهم مقابل «الشياطين» وجنتهم، فنحن بالفيلمين بإزاء طبقة اجتماعية منسحقة لها خصوصيتها التي جعلت أفرادها في سياقات معينة بمثابة عفاريت وشياطين.. ومنها ما هو غير عفوي ومرتبط بالرؤية العامة لإسامة فوزي والمتصالحة مع الحالة الأخلاقية أو اللاأخلاقية في عالم عفاريت الأسفلت والمُتشحة بقدر هائل من الإباحية والانحلال بين جميع أفراده بلا استثناء لم تطغ على الحميمية الموجودة بوفرة.

أما التمرد الذي اعتبره صناع الفيلم وسيلة للتصالح مع الموت أو بمعنى آخر خطوة باتجاه الحقيقة الميتافيزيقية (حتى ولو كانت تلك الخطوة بصورة مقلوبة رأسًا على عقب كما بمشهد الفينالة)، فهو موجود أيضًا بفيلمي أسامة فوزي التاليين الأخيرين «بحب السيما» (٢٠٠٤) و«بالألوان الطبيعية» (٢٠٠٩).. الأمر الذي يؤشر للهمّ الوجودي الذي حمله أسامة رحمه الله في قلبه وعقله وضميره، فهو طيلة الوقت كان مشغولًا بالله، بالبحث في كينونته وإرادته وطرق الوصول إليه مهما

بدت مغايرة لما تحفل به الأطروحات الدينية التقليدية.

عُرِضَ الفيلم تجاريًا في الخامس من يناير ٢٠٠٠ بتسع نسخ ضمن باقة موسم عيد الفطر مع أفلام «هالو أمريكا» لعادل إمام و«بونو بونو» لنادية الجندي و«النمس» لمحمود عبد العزيز، وكما هو مُتوقع من جراء هذا الخطأ التوزيعي الفادح، احتل الفيلم المركز الثالث والعشرين ضمن الترتيب الرقمي لأفلام سنة ٢٠٠٠ بإيراد هزيل بلغ ٢١٣.٨٢١ ألف جنيه. ونظرًا لأن مجلة «الفن السابع» كانت مملوكة لمحمود حميدة، فقد وفرت تغطية صحفية مكثفة للفيلم على مدار أكثر من عام قبل عرضه بالإضافة إلى ملف كامل عنه بالعدد الحادي عشر، إبان عرضه كما أسلفنا استعرض شهادات صناعه حول ظروف التجربة وآليات صناعتها، وهي بدورها تروي حكاية تثير في النفس الكثير من الشجن.

فالفيلم كصنعة يُعد قطعة سينمائية رفيعة المستوى، سينما خالصة نموذجية مصنوعة بحب وإخلاص شديدين للفكرة وللصنعة، ولُحمة هارمونية كاملة بين جميع المُشاركين في العملية، الذين قدموا هنا أرقى مستوياتهم الفنية، غير أن الفضل الحقيقي هاهنا يُنسَب إلى محمود حميدة، ليس فقط لأنه قدم دورًا غير مسبوق لبطل رئيسي ميت يقدم بوجهه الثابت انفعالات مختلفة(!) وبلغ إخلاصه للتجربة أن أقدم على خلع سنتيه الأماميتين، ولكن لأنه غامر بأمواله من أجل توفير كافة الظروف الصحية كي تخرج هذه التجربة المختلفة على الوجه الأمثل. لاحظ أننا بصدد ما يمكن أن نطلق عليه فيلمًا مصريًا «مستقلًا» مصنوعًا بالخام والكاميرات التقليدية قبل شيوع استخدام الديجيتال الذي أزال الكثير من التحديات الفنية والتكنيكية والمادية، وقبل اتساع نطاق الثقافة السينمائية التي أتاحت مؤخرًا نجاح أفلام مستقلة مثل

«يوم الدين» و«ليل/ خارجي».

كل هذا يمكن ابتلاعه لو أن الفيلم أتيح للأجيال الجديدة التي يزداد إقبالها على تعاطي السينما المستقلة والمختلفة، ولكن الذي حصل أن الفيلم لا يُعرض على محطات السينما الشرعية وغير الشرعية، ولعام مضى لم يكن مُتاحًا على الإنترنت (على حد علمي)، وحتى نسخته التي عُرِضَت في «زاوية» ضمن فعاليات ليالي القاهرة السينمائية كانت متهالكة ومليئة بالخدوش بفعل الزمن، وهي معاملة لا تستحقها هذه القطعة الفنية البديعة، ولا يستحقها أسامة فوزي ولا محمود حميدة ومصطفى ذكري وطارق التلمساني ونهاد بهجت وخالد مرعي وجمال سلامة، وكل من شارك في إبداعها، ولا يستحقها كل هذا الحب والإخلاص الذين صُنِعَت بهما هذه التجربة الفريدة المبهرة.

الحب الأول (٢٠٠٠)

إوعى وِشك بقى!

الأربعاء هو اليوم المُختار لتغيير ورفع الأفلام القديمة ونزول الجديدة كما هو معلوم للكافة.. قديمًا، في زمن بعيد وفي مجرة بعيدة كانت الأفلام بتتغير كل يوم اتنين، لكن هذا أمر بعيد خارج نطاق عملنا هنا في سافاري.

«الحب الأول» هو أحد الأفلام التي لم يطق موزعوها ولا أصحاب السنيمات صبرًا، وقاموا بطرحه في السنيمات مساء الثلاثاء، حفلتيّ التاسعة والنصف والمِدنايت. فاكر كويس لأن شاءت الظروف أن أدخل الفيلم مع أحد الأصدقاء في رنيسانس أسيوط في أولى حفلات عرضه.

نحن الآن في موسم صيف ٢٠٠٠.. أصداء ملايين هنيدي وعلاء ولي الدين خلال السنوات الثلاث السابقة بعد مفاجأة «إسماعيلية رايح جاي» صيف ٩٧ ما زالت تتردد.. رجال الأعمال انتبهوا إلى أن ثمة فلوس كثيرة تنتظر في جيوب جمهور بكر غفير من الشباب والمراهقين يتحرق شوقًا لفسحة السنيما ومشاهدة أفلام جديدة لوشوش جديدة ومواضيع جديدة، غير تلك التي ظل يقوم ببطولتها عادل إمام ونادية الجندي ولبيلة عبيد وغيرهم على مدار عقدين من الزمان. سبوبة جديدة لتنتظر الهابرين، وسوق جائع ينادي التجار الشاطرين والذين -الشهادة لله- لم يتأخروا.

من هو صاحب مشروع «الحب الأول»؟

أحمد البيه كاتبًا؟ حامد سعيد مخرجًا؟ تؤ. الإجابة هي الرأس الكبير، تايكون التوزيع الراحل محمد حسن رمزي، والذي أراد فيما يبدو إعادة تقديم خلطة «إسماعيلية رايح جاي» اللي بتاكل مع

جمهـور الشـباب -إحنـا آنـذاك- وبتجيـب فلـوس دي:

عايزيـن مطـرب، بـلاش فـؤاد عشـان شـايف نفسـه مـن بعـد نجـاح إسـماعيلية، واحنـا عايزيـن نلـم إيدنـا فـ الفلـوس، وبعديـن فـؤاد تخـين.. ممكـن مصطفـى قمـر، أهـو سـمارت وأمـور وعينيـه ملونـة وأغانيـه بتبيـع، ومسـهوك وينفـع فـ جـو عبـد الحليـم..

عايزيـن بنـت، لأ.. اتنـين، عشـان يبقـى فيـه صراع وكـدا. هـات منى زكي وحنـان تـرك.. منـى روشـة وبتتكلـم إنجلـش وبتـاع، تنفـع في دور البنـت الغنيـة الاسـتايل، وحنـان تاخـد دور بنـت عمهـا ولا بنـت خالهـا الصعيديـة الطيبـة.

عايزين واد سمج فـ دور الڤيلان.. هات أي حد.

السـنيد، الكوميديـان.. دا تسـيبلهولي انـا بقـى.. دا هـو الـلي هيشـيل الليلـة كلهـا.. خـلاص مـش هينفـع محمـد هنيـدي دلوقتـي عشـان اتنجـم ومـش هيقبـل يرجـع سـنيد تـاني، ولا عـلاء ولا آدم ولا أشرف.. هـاني رمـزي كويـس أوي. طيـب وابـن حـلال ولسـه عايزلـه زقـة فمـش هيبالـغ في أجـره، دا غـير انـه دمـه خفيـف وطويـل وينفـع فـ دور الـواد الهلاهوطـة صاحـب البطـل.. اتصـلي بيـه.

لم شـوية الحبشـتكانات دي يـا ابـو حميـد، وفصّـلي منهـا سـيناريو توليفـة رومانسـية وكوميديـا وأغـاني وشـباب فـ الجامعـة، حاجـة تفرقـع كـدا زى سـيناريو إسـماعيلية..

فالأسـتاذ أحمـد البيـه (سيناريسـت إسـماعيلية) كتـب سـيناريو مبتكـر وغرائبـي جـدًا (لا وجديـدا!): ٣ صحـاب، طلبـة في الجامعـة البطـل شـاب، مطـرب مكافـح مـن أسرة متوسـطة الحـال، الاتنـين التانيـين ولاد نـاس منهـم السـنيد الهلاهوطـة والتـاني هـو الشريـر الأنـاني.. بيقابلـوا بنتـين، دا بيحـب دي، ودي بتحـب دوكـه، ودوكهـو بيعُـط، والتانيـة بتحـب الأولاني والتالـت بيحـب التانيـة وانـا بحـب إكلـير وإكلـير بيحبنـي إلـخ إلـخ، وسلسـلة مـن

الاسكتشات بلا أي رابط ولا منطق، ومفيش علاقة بين عنوان الفيلم والأحداث، والحوار عجيب جدًا ومليان جمل عميقة جدًا خالص من نوعية «تعرف إن الحب غريزة مرتبطة بالعذاب؟» وكدا.

المخرج اسمه حامد سعيد

(ودا غير سعيد حامد مخرج «صعيدي» و«همام» و«شورت وفانلة وكاب»)

استلقطه حسن رمزي وهاني جرجس مُنتج الفيلم من عوالم الفيديو كليب لما له فيما يبدو من مؤهلات تناسب حساباته الإنتاجية، اللي هو مش مطلوب غير واحد بيعرف يقول «أكشن» و«ستوب» ويحرك المجاميع ورا مصطفى قمر، وينيل أي حاجة بس ما يخرجش بره حدود الميزانية بمليم.. وبالفعل، الجدع عَك اللي عليه وزيادة، والسيناريو من الأصل اهبل، فجه دا وعكها أكتر بكادراته اللي أغلبها كلوزات لما حسنى ان الممثلين هيخرجوا بروؤسهم برا الشاشة يبطحوني ويرجعوا!!.

مصطفى قمر ظهر كمطرب في أواخر التمانينات، وارتبطت تجربته الغنائية في بداياتها من شريطه الأول «وصاف» بمشروع حميد الشاعري كأغلب أبناء جيله، قبل أن يشق طريقه بألبومات ناجحة. ودخل السينما لأول مرة بدور مساعد في فيلم «البطل» عام ١٩٩٨، قبل أن يقرر محمد حسن رمزي المراهنة عليه كبطل رئيسي في «الحب الأول»، والنتيجة على المستوى التمثيلي كارثية بمعنى الكلمة، سهوكة وثقل ظل بلا حدود، مفيش ذرة موهبة، والأسوأ هو محاولات الاستظراف والتي زادت وتيرتها ووطأتها في أفلامه التالية، والتي خرج فيها من كاراكتر عبد الحليم لكاراكتر الجان الصعلوك «خفيف الظل»(!).

منى زكي بقى كانت قصة تانية. شكلها وستايلها وحضورها وتلقائيتها في أدوارها التليفزيونية المبكرة جعلوها قريبة من المشاهدين، وبالذات جيل الشباب من الطبقة الوسطى، ومع مشاهدة الفيلم كان عندنا فضول

نعرف (نحن مُشاهدي الطبقة المحافظة الوسطية الجميلة) إلى أي مدى ستذهب هذه الشابة اللطيفة القريبة مننا في تقديم المشاهد العاطفية.. يعني من الآخر هتتباس ولا لأ؟! وباستثناء بوسة على خدها معملتش مشكلة، تجاوزت مني الامتحان الأخلاقي الجمعي، بل وحافظت على هذه الحدود في أفلامها خلال السنوات التالية حتى في أكثرها جرأة «إحكي يا شهرزاد» عام ٢٠٠٩.

اللطيف بقى إننا ضحكنا. آه والله كركعنا م الضحك جوا الفيلم وخرجنا مبسوطين. هاني رمزي فعلًا شال الشيلة لوحده، وبعدها بكام شهر دشن نجوميته بفيلم «فرقة بنات وبس» في موسم العيد الصغير، ثم «صعيدي رايح جاي» موسم العيد الكبير، وبلغت حصيلة «الحب الأول» من عروضه السينمائية ما يقرب من الثلاثة ملايين جنيه، واحتل المركز الرابع في هذا السيزون بعد «الناظر» و«بلية» و«شورت وفانلة وكاب»، وقبل فيلم أحمد آدم «شجيع السيما».. مصطفى قمر وهاني رمزي حققا نجاحات تجارية جيدة قبل أن ينطفئا تمامًا، طارق لطفي انتظر طويلًا قبل أن يحقق نجوميته في التليفزيون، حنان ترك أحرزت نجاحات متفاوتة قبل أن يُبتر مشوارها الفني بارتدائها الحجاب، فيما حافظت مني زكي على الدقة في اختيار أغلب أدوارها بالسينما والتليفزيون..

السيناريست أحمد البيه كمل شوية مع فوْش في كام فيلم فاشلين، اتنسى بعدهم تمامًا. المخرج حامد سعيد صنع فيلمين آخرين أزيل من بعض هما «كيمو وأنتيمو» و«الفرقة ١٦ إجرام» وانقطع ذكره بعدهما عني على الأقل.

أما المنتج والموزع محمد حسن رمزي، فالله يرحمه ويتجاوز له عن «الحب الأول».

الناظر صلاح الدين (٢٠٠٠)

موسم صيف ٢٠٠٠.

العجلة بدأت تدور، والملايين غير المسبوقة التي تدفقت مع عودة الناس أفواجًا إلى دور العرض أنعشت الصناعة التي أخذت في التعافي واسترداد الأنفاس بعد طول تيبس. الدولة خفضت من ضريبة الملاهي فتشجع رجال الأعمال ونزلوا مضمار السينما، ودارت حركة محمومة على قدم وساق بالقاهرة والإسكندرية والمحافظات لبناء العشرات من دور العرض بشاشات المالتي بالكس والدولبي سيستم، وتحديث السينمات الكلاسيكيّة القديمة، وتقسيمها لعددٍ من الشاشات بما يسمح بعرض عددٍ أكبر من الأفلام، وفي تلك الأجواء أقدم محمود حميدة على إصدار مجلة «الفن السابع»، إحدى أفضل تجارب المطبوعات السينمائية على الإطلاق، بالتوازي مع حركة نقدية رصينة لجيل الكبار في مجلات صباح الخير وروز اليوسف وأخبار النجوم، وبزوغ لنقاد شبان متميزين مثل عصام زكريا وعلاء كركوتي وإيهاب الزلاقي ونهاد إبراهيم، وإصدارات عالية القيمة بسلسلة «آفاق السينما» التي رأس إدارتها الأستاذ يعقوب وهبي.

كانت سنوات تكاثُف وتكامُل وبناء مضيئة بحق، وبدا وكأن جميع الأطراف، صناع السينما ووكلاء الشركات الهوليوودية ورجال الأعمال والدولة وفي المقدمة الجمهور نفسه، كل مكونات المجتمع كانت ترقب لحظة أو إشارةٍ ما أو حجرًا يُلقى فيُحرك المياه الراكدة لسنوات بالسينما المصرية، وكانت الإشارة والحجر والفتيل هو النجاح المُفاجئ لفيلم «إسماعيلية رايح جاي»، فتحركت كل هذه الأطراف على الفور في

وقتٍ واحد وبتناسق مُدهِش في تيار واحد نحو استغلال هذه اللحظة العظيمة والنهوض بالصناعة من كبوتها والانطلاق بها نحو آفاق غير مسبوقة، على النقيض تمامًا مما يحدث الآن في حقبة التواصل الاجتماعي التي يتسابق فيها الجميع للهدم والتجريح.

وكانت شهور الإجازة الصيفية الطويلة المُمتدة من دون رمضان يقطعها بمثابة مرتع طبيعي وموسم مثالي، وشيئًا فشيئًا بدأ موسم الصيف يتخذ شكلًا بدائيًا قريبًا من نظيره الهوليوودي مع فارق الاسكيل الهائل بالطبع من حيث الدفع بنوعية الأفلام ذات الموضوعات الخفيفة والإنتاج «الباذخ»، والنجوم المحبوبين لجمهور قوامه من الشباب المُتعطش لسنيما مُسلية تُعبر عنه. وكان من مظاهر هذا الحراك أن ظهرت في صيف ٢٠٠٠ لأول مرة جداول البوكس أوفيس المصري التي كان يعدها الصحفي علاء كركوتي أسبوعيًا على صفحات مجلة «شاشتي» مشفوعة بدراسات سوقية (من «السوق») مدققة.

كانت الجولة الأولى من ثورة المُضحكين الجُدد بموسم صيف ١٩٩٩ قد أسفرت عن احتفاظ محمد هنيدي بمكانته في مُقدمة المشهد بإيرادات وصلت لرقم ثلاثة وعشرين مليون جنيه حققها فيلمه «همام في أمستردام» بتراجع أربعة ملايين جنيه عن رقم «صعيدي في الجامعة الأمريكيّة»، وحلول صديقه علاء وليُّ الدين في المركز الثاني بعشرة ملايين حصدها «عبود على الحدود» أول بطولاته المُطلقة، وجمع «الآخر» فيلم يوسف شاهين خمسة ملايين أخرى. أما أحمد آدم وأشرف عبد الباقي، الضلعان الآخران في مربع الكوميديانات الذين صعدوا من موقع السنيد للبطل المُطلق بعد نجاح الرهان على هنيدي في «صعيدي»، فلم يُحقِّق أيٌّ منهما نجاحًا يُذكر. رغم أن آدم تعاوَن في فيلمه «ولا كان في النية أبقى فلبينية» مع نفس سيناريست ومخرج «إسماعيلية»، وأشرف عُرِضَت له

ثلاثة أفلام دفعة واحدة أحدها للأمانة وهو «حسن وعزيزة، قضية أمن دولة» بمشاركة يسرا كان مُبشرًا بأرقام أفضل لولا بلطجة الموزعين الذين انحازوا لفيلم يوسف شاهين ذي الصبغة التجارية الواضحة على حساب أفلام أخرى من بينها الفيلم المذكور.

مجموعة «عبود» التي خرجت منتصرة من هذه الجولة، وكانت فعليًا هي أكبر الرابحين، واجهت بعدها تحديًا صعبًا. شريف عرفة تحديدًا أحدقت به أعين المراقبين لمعرفة إن كان نجاحه في استغلال إمكانات علاء ولي الدين في «عبود» هو نجاح المرة الواحدة أو وليد المصادفة، أم أن بالإمكان تحقيق المزيد، وبخاصةً أن تكوين علاء الجسماني يحدد من المساحة الدرامية التي بوسعه أن يتحرك بها.

للأمانة كاتب هذه السطور كان يتابع التجربة بقلق وبخاصةً مع ما نُشِر بالصحافة عن الفيلم أثناء التصوير، فإذا بأغلب فريق «عبود» مُشاركًا بالفيلم الجديد، الأمر الذي أوحى بأنه قد يكون مجرد تكرار لنفس القالب، وإن كان نجاح «عبود» قد أورث شيئًا من الطمأنينة وجعل الفضول والشغف يسبقان القلق، وطبعًا هناك تلك الواقعة المضحكة لأن شر البلية ما يضحك، والمتمثلة في أن الرقابة المستنيرة برئاسة الناقد المثقف أ. علي أبو شادي رحمه الله قد انتفضت ضد عنوان الفيلم «الناظر صلاح الدين» واعتبرته إهانة لشخص وقيمة الناصر صلاح الدين الأيوبي، ورفضت التصريح بعرض الفيلم إلا بعد استبدال العنوان على الأفيشات ب «الناظر»، وهو ما حدث بالفعل، وإن احتفظت التترات بالعنوان الأصلي!

افْتُتِحَ السيزون الصيفي رسميًا بفيلم «شجيع السيما» من بطولة أحمد آدم وياسر جلال وإخراج علي رجب، والذي لم يصمد في شبابيك التذاكر أمام الفيلم الأمريكي «جلادياتور» رغم أن الأخير كان يُعرض

بخمسة نسخ فقط وفقًا للقانون الذي كان يستهدف دعم الفيلم المصري بمحاصرة الأجنبي، فتهاوت أرقام الشجيع سريعًا أمام المصارع الذي كسر حاجز المليونين بنهاية الموسم.

بعد أسبوعين اجتاح الزغلول الكبير محمد هنيدي السوق بعشرات النسخ من فيلمه الجديد «بلية ودماغه العالية»، والذي كان التعاون الثالث على التوالي بينه وبين السيناريست مدحت العدل رغم انتقاله - هنيدي- من العدل جروب لشركة يونيكورن المملوكة لمجدي الهواري، وهو مُنتِج «الناظر» أيضًا ومن قبله «عبود». شهد الفيلم أيضًا استبدال هنيدي لشريك نجاحه المخرج سعيد حامد بالمخرج نادر جلال الذي كان أحد نجوم الصف الأول والمخرج المفضل لعادل إمام ونادية الجندي بالسنوات الأخيرة، وانعكس هذا على الصورة النهائية للفيلم الذي افتقر للروح الشبابية الطازجة بسابقيه «صعيدي» و«همام»، واختنق بكوميديا لفظية ثقيلة الظل وكليشيهات مهروسة من تراث السنيما المصرية.

بعده بأسبوعين آخرين بدأت عروض «الحب الأول»، كوميديا رومانسية شبابية من بطولة مصطفى قمر ومنى زكي وهاني رمزي حاول صناعها تكرار خلطة «إسماعيلية رايح جاي» من دون كبير نجاح.

ولكل ما سبق، كانت الآمال والتوقعات المُعلقة بالناظر كبيرة، ولكن ما لم يكن يتوقعه أعلى المتفائلين سقفًا أن يكون هذا الفيلم الكوميدي نقطة فارقة حقيقية والتواءة بارزة تركت أثرًا غائرًا بالمزاج الشعبي، وأعادت تشكيل ذائقته وأنتجت تتابعات ستبقى نتائجها لسنوات طويلة.

وفي يوم الأربعاء ٢٦ يوليو ٢٠٠٠، بعد أربع أسابيع من بدء عرض «بلية»، اكتسح «الناظر» شبابيك التذاكر بما يزيد عن الثلاثة ملايين ونصف المليون جنيه حصدها في أسبوع الافتتاح، وقوبِلَ بعاصفة احتفاء

مـن أغلـب الأقـلام النقديّـة.

كانـت مفاجـآت الفيلـم سـخية بحـق وعـلى أصعـدة كثـيرة وكلهـا بطبيعة الحـال تحمـل بصمـة شريـف عرفة:

هنــاك الشــكل الــذي ظهــر عليــه عــلاء ولي الديــن، والقــرار الجــريء بتجسـيده لسـتة شـخصيات دفعـة واحـدة، اثنتـان منهـم رئيسـيتان وتظهـران بأغلـب مشـاهد الفيلـم. لم يكـن هـذا سـبقًا لأن إيـدي مـيرفي كان قـد فعلهـا قبـل سـنوات قليلـة بفيلمـه الشـهير «البروفيسـور الشـقي» (١٩٩٦)، وقـام بتجسـيد شـخصيات أسرة بأكملهـا بـأداء صاخـب مبنـي عـلى كوميديـا الفـارص بالدرجـة الأولى. أمـا هنـا في «الناظـر» فالتركيـز الأكـبر انصـب عـلى بناء شـخصيات حقيقيـة مقنعـة ومنفصلـة عـن سـابق المعرفـة بهويـة الممثـل، تحديـدًا شـخصية السـت جواهـر، والتـي بلغـت قـدرًا مـن اللمعـان يصـل لدرجـة اسـتقلالها عـن عـلاء ولي الديـن، والتعامـل معهـا كشـخصية حقيقيـة لهـا حضورهـا الخـاص. هـذا النجـاح الاسـتثنائي في مضـمار تجسـيد الرجـال لأدوار النسـاء يعـود فيـه الفضـل إلى اهتـمام شريـف عرفـة بـأدق التفاصيـل في بنـاء شـخصية الأم سـواء في السـيناريو أو التفاصيـل الخارجيـة مـن إكسسـوارات وماكيـاج رفيـع المسـتوى للماكيـر جـمال إمـام، وتقنيـة المونتـاج عـن طريـق تركيـب الطبقـات عـلى الكمبيوتـر في المشـاهد التـي جمعـت الابـن والأم والأب والتـي جـاءت نتيجتهـا إنجـازًا تقنيًـا حقيقيًـا بحسـب للمونتـير معتـز الكاتـب ولمخـرج الفيلـم، والأهـم والأخطـر بالطبـع الطاقـة التمثيليـة الهائلـة التـي امتلكهـا الراحـل عـلاء ولي الديـن، ولمسـها شريـف عرفـة مسـبقًا بـأدواره الصغـيرة في «يـا مهلبيـة يـا» و«الإرهـاب والكبـاب» و«المنسي» و«النـوم في العسـل» ثـم بـدور البطولة في «عبـود» قبل أن يتمكـن هنـا مـن تحريرهـا وإطلاقهـا وإدارتهـا بوعـي وموهبـة وخـبرة، في مشـاهد كوميديـة بديعـة التصميـم والتنفيـذ مثـل مشـهد البـكاء والشـحتفة

في جنـازة عاشـور، ومشـهد الرقـص في الديسـكو تيـك عـلى أغنيـة مامبـو نمـبر فايـق، وحتـى في لقطـات خاطفـة مثـل قيادتهـا للسـيارة الربـع نقـل، فناهـزت شـخصية السـت جواهـر الشـخصيات النسـائية الشـبيهة التـي لعبهـا ممثلـون رجـال بأفـلام «سـكر هانـم» و«الآنسـة حنفـي» إن لم تتفـوق عليهـا، وتحقـق لهـا الخلـود في الوجـدان الجمعـي للجيـل الـذي عاصرهـا لأول مـرة بالسـينمات، أو الأجيـال التاليـة التـي شـاهدتها عـلى شاشـات التليفزيـون، وجديـر بالذكـر أنـه بنفـس الموسـم عـرض الفيلـم الكوميـدي الأمريـكي «منزل الأم الكبـيرة» والـذي لعـب فيـه مارتـن لورانـس دور مخـبر شرطـة ينتحـل شـخصية سـيدة عجوز بدينـة، ولكـن النتيجـة الإجماليّـة رغـم الفـارق الهائـل في الميزانيـة كانـت أقـل بمراحـل مـن تألـق عـلاء ولي الديـن في دور جواهـر.

السـيناريو والحـوار لأحمـد عبـد اللـه في ثـاني تجاربـه الروائيـة الطويلـة بعـد «عبـود عـلى الحـدود»، ويخـبر شريـف عرفـة بنفسـه - وهـو صاحـب القصـة بالمناسـبة- في الأحاديـث الصحفيـة أن لـه إضافـات كثـيرة ومهمـة عـلى السـيناريو، منهـا عـلى سـبيل المثـال روسـنة العاهـرة (جعلهـا روسـية) في مشـهد زيـارة صـلاح وعاطـف واللمبـي لأحـد بيـوت الدعـارة، ووجـود مترجـم مرافـق لهـا بغرفـة النـوم، الأمـر الـذي أكسـب المشـهد قـدرًا كبـيرًا مـن التميـز والاختـلاف عـن كثـير مـن المشـاهد الشـبيهة في الكثـير مـن الأفـلام المصريـة. أمـا الـدور الأهـم فـكان شـخصية اللمبـي، الشـخصية والمظهـر وطريقـة الأداء، واختيـار محمـد سـعد.

عرفـة كـما أشرنـا مـرارًا في مواضـع عديـدة هنـا عـلى الصفحـة، متميـز للغايـة في اختيـارات الأدوار المسـاندة، سـواء مـن بـين ممثليـه المفضلـين مثـل يوسـف عيـد ومحمـد يوسـف وحجـاج عبـد العظيـم و-طبعًـا طبعًـا- سـامي سرحـان الـذي سـطر هنـا بمشـاهد قليلـة دورًا كوميديًـا خالـدًا لشـخصية نظمـي بيـه، أو مـن الوجـوه الشـابة الجديـدة مثـل غـادة عـادل في «عبـود»

وبسمة هنا في «الناظر» والراحلة حنان الطويل، بل وحتى أحمد حلمي نفسه بكلا الفيلمين.. أو من بين ممثلين نصف مغمورين نصف مشهورين ولكنهم خارج دائرة الكاستينج التقليدية مثل محمد سعد، الممثل المسرحي الذي عرفه الجمهور على نطاق ضيق من خلال ظهوره بأعمال تسعيناتية ناجحة كالفيلم التليفزيوني «الطريق إلى إيلات» ومسلسل «من الذي لا يحب فاطمة؟».

أذكر بوضوح في تلك الآونة أن كل من شاهد الفيلم من الأصدقاء والمعارف خرج من السينما ليتحدث أول ما يتحدث عن اللمبي وطريقة اللمبي وإفيهات اللمبي. الكاراكتر الطازج بهيئته ولغته وخلفيته الاجتماعية والثقافية الجديدة على الشاشة، والذي استحوذ على الانتباه منذ لقطة ظهوره الأولى بمشهد الفرح الشعبي (والذي أراه بشكل شخصي أقوى مشاهد الكوميديا التي قدمتها السينما المصرية على الإطلاق). هذا الظهور الذي لم يتجاوز العشرين دقيقة موزعة بهندسة ممتازة على زمن الفيلم كان بداية لـ cult أو طائفة سينمائية جديدة ابتدأت كوميديا صِرفة بأفلام «اللمبي» و«اللي بالي بالك» وبقية الأفلام التي لَعِبَ بطولتها محمد سعد الذي صعد به الكاراكتر لقمة النجومية بسرعة الصاروخ في غضون سنتين لا أكثر، قبل أن تتحور وتظهر لها تنويعات أكثر ميلودراميّة على كاراكتر البطل الشعبي أو للدقة: نقيض البطل القادم، من العشوائيات التي انتشرت حول وداخل العاصمة، بلطجي يُمارس أعمالًا غير مشروعة وغالبًا ما يُقاتل ضد أعدائه وضد الحكومة وضد قدره الذي لا حيلة له فيه. ومع القبول الجماهيري العام لهذا الكاراكتر الجديد، تقاطر المنتجون وعلى رأسهم السُبكيّة ليغترفوا من تلك البئر وامتلأت السينمات في كل المواسم بأفلام السرسجيّة والعشوائيات لتحصد الملايين، العديد منها كتبه أحمد عبد الله، وكتب

واشـترك في كتابـة البقيـة أسـماءُ أخـرى مثـل بـلال فضـل وخالـد يوسـف ونـاصر عبـد الرحمـن، وامتزجـت أفـلام هـذه الأسـماء الثلاثـة الأخـيرة بجرعـة ميلودراميّـة نضاليّـة زاعقـة وشـديدة الافتعـال في أغلـب الأحيـان بالتزامـن مـع تصاعـد الحـراك السـياسي ضـد نظـام مبـارك منـذ العـام ٢٠٠٤. وامتـد تأثـير الـ cult إلى المزيـكا، فانتـشرت موسـيقى وأغنيـات المهرجانـات كالنـار في الهشـيم واسـتقرت في عمـق ذائقـة الطبقـة الوسـطى، والبدايـة كانـت عشريـن دقيقـة مـن فيلـم «الناظـر».

مـع انتهـاء عروضـه الصيفيّـة حصـد الفيلـم سـتة عـشر مليونًـا مـن الجنيهـات مُقابـل ميزانيّـة بلغـت خمسـة ملايـين جنيـه كانـت رقـمًا فادحًـا في ذاك الحـين، بمعنـى أنّ السـوق الداخليـة غطـت تكاليـف الفيلـم وحققـت لـه الربـح، الأمـر غـير المتصـور حدوثـه طبعًـا في الظـروف الحاليـة، ليحتـل المركـز الأول في قائمـة الأعـلى إيـرادًا مـن بـين أفـلام ٢٠٠٠، وليعـش طويـلًا في ذاكـرة مُشـاهديه حتـى لحظـة كتابـة هـذه السـطور، ويتفاعـل الجيـل الجديـد مـع إفيهاتـه وكادراتـه بكثافـة في بورصـة الكوميـك والميمـز عـلى السوشـيال ميديـا، وهـو نجـاح جمعـي يُمثّـل خلاصـة إرادة النجـاح لـدى الجميـع مُنـذُ بـدأ الحـراك السـينمائي الـذي ذكرنـا في مُفتتَـح المقـال: السـينمائيين والنقـاد ورجـال الأعـمال وأصحـاب دور العـرض والدولـة والمُشـاهِد نفسـه الـذي أحـب الفيلـم وتفاعـل معـه بالطريقـة الطبيعيـة الخاليـة مـن الأدلجـة وشـهوة التحقـق الرخيـص، في زمـن مـا قبـل وسـائط الزفـت الاجتماعـي التـي فتحـت آبـار القبـح وأثـارت شـهوة الهـدم لـدى عمـوم وآحـاد النـاس والنقـاد.

سوق المتعة (٢٠٠١)

في العـام ٢٠٠٣ قـررت الرقابـة حرماننـا مـن مُشـاهدة فيلـم طـال انتظاره هـو الجـزء الثـاني مـن «الماتريكس» والمُعنوَن بــ «إعـادة التحميـل»، والسـبب في ذلـك هـو المشـهد الحِـواري الطويـل الـذي دار بـين نيـو والرجـل الوقـور أبيـض الثيـاب واللحيـة، والـذي حمَـل اسـم «المعـماري»، وقـدَّم نفسـه باعتبـاره خالـق الماتريكـس. الشـخصية وطبيعـة الحـوار الـذي دار حول القـدر والسـببية والجبريـة والرياضيـات العليـا جعـل الرقابـة المسـتنيرة التـي كان عـلى رأسـها آنـذاك مخـرج مثقـف هـو د. مدكـور ثابـت- تتحسـب وتعتبر أن الفيلـم بـه مساسًـا بالأديـان والـذات الإلهيـة وتقـرر عـدم التصريـح بعرضـه، وكذلـك جـزءه الثالـث الـذي صـدر بعـده ببضعـة أشـهر، والمُفارقـة أن الفيلـم عُـرِضَ بعـد ذلـك مـرارًا عـلى قنـوات الإمبيسـيهات «السـعودية» مـن دون حـذف المشـهد المذكـور الـذي أثـار فـزع رقابتنـا العزيـزة!.

قبلها بثـلاث سـنوات، تحديـدًا في الأسـبوع الأخير مـن سـنة ٢٠٠٠ عُـرض فيلـم «سـوق المتعـة» للمُخـرج سـمير سـيف ضمـن باقـة أفـلام موسـم عيـد الفطـر، واسـتمر عرضـه لشـهور. الدعايـة التلفزيونيـة المكثفـة -الفيلـم مـن إنتـاج قطـاع الإنتـاج بالتليفزيـون المـصري- وشـعبية محمـود عبـد العزيـز واللعـب عـلى ثيمـة مضمونـة النجـاح مثـل الصعـود الطبقـي المفاجـئ ومـا يترتـب عليـه مـن تداعيـات ومفارقـات، وحـوار وحيـد حامـد الـذي هـو بمثابـة نجـاح تـكاد لا تعـرف الفشـل، بالإضافـة للقطـة في التنويـه الإعـلاني لإلهـام شـاهين بقميـص نـوم مفتـوح أسـالت لعـاب جمهـور العيـد.. كلهـا عوامـل دفعـت بإيـراد الفيلـم لكسر حاجـز الثلاثـة ملايـين جنيـه والمنافسـة عـلى صـدارة المركـز الأول بهـذا السـيزون أمـام فيلـم شـبابي صِرف هـو «ليـه

خليتني أحبك» من بطولة كريم عبد العزيز ومنى زكي، وهي نتيجة طيبة -رغم تواضع المُحصلة الإجمالية- بالمقارنة بأرقام ومستويات عشرات الأفلام التي تمخضت عنها سبوبة المنتج المنفذ في ذلك الحين.

الفيلم يحكي قصة أحمد حبيب أبو المحاسن (محمود عبد العزيز) الذي وقع ضحية مكيدة قبل عشرين سنة حين تم الإيقاع به في المطار بكيس بودرة دُسّ عليه دسًّا للتغطية على تهريب شحنة مخدرات ضخمة من المطار، وما استتبع ذلك من احتراق زهرة شبابه في السجن الذي خرج منه كهلًا مُحطمًّا، ليجد بانتظاره سبعة ملايين جنيه هي قيمة التعويض الذي ادخرته له العصابة التي أوقعت به عن سنين عمره التي ضاعت.

يكتشف أن ما فقده بين جدران الزنازين أكبر من ذلك؛ إذ تشوّهَت فطرته وصار عاجزًا عن الاستمتاع بحياته بشكل طبيعي. مسخ السجنُ روحَه وحوله لمخلوق شاذٍّ لا يجد متعته إلا في تدخين أعقاب السجائر والنوم على الأرض وممارسة الاستمناء، وتنظيف دورات المياه، وما هو أسخَم من مُتَع شاذة تدرَّج سيناريو الفيلم في إماطة اللثام عنها.

هذا السيناريو ربما هو الأكثر مُراوغة من بين سيناريوهات الأستاذ وحيد حامد، فالحدوتة يُمكِن النظر إليها كدراسة للتشوهات الاجتماعيّة والسايكولوجيّة التي تنجم عن طول المكوث بين جدران السجون، أو توسيع أفق الرؤية لتشمل انحطاط الإنسان القابع في قبضة السُّلطة الاستبداديّة بأشكالها المُختلفة سواء أكانت سُلطة سياسيّة أو سُلطة رأس المال التي تستنزف حيوات وأعمار العالقين في شباكها، كما في الخليج والشركات الكبرى حول العالم، فتحولهم على مدار السنين لروبوتات عاجزة عن الاستمتاع بالحياة الحقيقيّة، وصولًا للرؤية الأكثر تطرفًا وهي الرؤية الوجوديّة التي يُفصِح عنها مشهد النهاية.

في هذا المشهد، وبعد أن استوعبَ طبيعة وحجم ما اقتُرِف بحقه من مسخ وتشويه للفطرة الإنسانيّة التي جُبِلَ عليها، يُقتاد أحمد حبيب أبو المحاسن بُناءً على طلبه لمقابلة «الراس الكبيرة»، زعيم العصابة التي أوقعت به قبل عشرين سنة ودفعَت به إلى الحُفرة. يُرتقى به إلى أعلى بناية شاهقة، حيث يلتقي أخيراً بالكبير في قاعة فخيمة، رجل عجوز مَهيب أبيض الرأس واللحية -على غرار مظهر المعماري في «إعادة تحميل الماتريكس»- يتحدث بوقار ورزانة من وراء مكتبه وترتفع خلفه نافذة زجاجيّة عملاقة تطل على المدينة والخلق من علٍ.

يدور بينهما حديث قصير، يُبدي الرجل الكبير (لَعِبَ دوره حمدي أحمد) دهشته من موقف أبي المحاسن الذي لم يعبأ بالنعيم الذي منحوا له أبوابه، ورفع رأسه إلى أعلى مُحاولًا الوصول إلى الرأس الكبير. سأله أبو المحاسن بدوره عمّ حدا بهم ليدفعوا به إلى هذه التجربة المريرة التي أفنَت عمره ونزعت عنه إنسانيته، فيُجيبه الرجل بصوت رحيم بأن دوره في هذه القصة هو دور الحطب الذي تؤجَج به النار لينتفع بها آخرون.

«من حقك تفهم يا بو المحاسن، بس إمتى؟ قبل ما تموت بشوية صغيرين: لأنك لو فهمت وفضلت عايش هتبقى بلوة كبيرة».

هذا المشهد الذي ربما لا يبعد كثيرًا في أطرافه ورموزه وطبيعة مواجهته وحتى بعض تفاصيل الميزانسين الخاص به عن المشهد سالف الذكر بثاني أجزاء سلسلة «الماتريكس»، ربما يدفع بقوة باتجاه التأويل الوجودي لحدوتة الفيلم من بين كل التأويلات التي يحتملها هذا السيناريو المُراوغ، وهو التأويل الذي يُمكِن تصوره بشطحة خيال لحال إنسان مات ودخل الجنة بعد طول مكوث في الدنيا؛ ليجد أنه عاجز عن الاستمتاع بما لا عينٌ رأت ولا أذنٌ سَمِعَت ولا خطرَ على قلبِ بشر؛

إذ إنَّ طول العهد بالشقاء في دار الاختبار قد أفسدَ فطرته وطبْعها على مُتَع الدُّنيا الحقيرة مُقارنةً بالمُتَع في دار البقاء. وحين ييأس من إصلاح ما فسد، يطلب من الملائكة أن يرى الله عز وجَل؛ ليستفسر منه عن عِلة إرساله إلى الدنيا مُحطِمًا بذلك السيناريوهات الإلهية، الأمر الذي يُحتِّم إفناءه «لأنك لو فهمت وفضلت عايش هتبقى بلوة كبيرة».

الحورة في التأويل؟ وارد، وبخاصةً مع الجُملة الحوارية التي أفلتت من أحمد حبيب أبو المحاسن حين وقعت عيناه على الرأس الكبير «ياه! دا انتَ من لحم ودم زينا!»، والتي تدفع باتجاه التأويل المادي، غير أنَّ ظنِّي أنَّ هذه الجُملة تحديدًا قد تكون مدسوسة عمدًا على حِوار الفيلم من قِبَل وحيد حامد لخداع الرقابة ذات الحساسيَّة المُفرطة تجاه الجرأة الوجوديَّة، وللتأسيس لحالة من الضبابية التأويليَّة يحار فيها المُتفرج -المُحافِظ والمُتزمت ربما بأكثر من الرقابة!- بين الميتافيزيقي والسياسي والاجتماعي، وكلهم في النهاية يخرج من نفس المِشكاة، فما الاستبداد الإنساني بشتى صوره في النهاية إلا مُحاولة لتمثُل أو مُحاكاة لسُلطة الإله.

أسئلة لا إراديَّة وليدة الانفعال تطفو في السِّر أو العلَن حين تنوء الكواهل بأحمالها وتسوَدُّ الدنيا في العيون، عمادها استفسارات مُرتعِشة عمَّا عملناه في دنيانا لنستحِق كل هذه المُعاناة، ولماذا أتينا لهذه الدنيا أصلًا، وهل كان هذا اختيارنا، وما الذي دار بذِهن الإنسان الظَّلوم الجهول حين قرر من دون خلق الله قَبول حَمل الأمانة؟!

جرأة كبيرة بحق كانت من وحيد حامد للتوغُل في حدوتة محفوفة بهذه الأبعاد الشائكة، وفي أجواء كانت تنزع آنذاك نحو تزمُّت مُتصاعد مع اتساع رقعة التأثير الوهابي في المُجتمع المصري، غير أنَّ الأستاذ قرطسَ الجميع بسيناريو هو الأكثر مُراوغة كما أسلفنا، فأقنع قطاع الإنتاج

بالتليفزيون المصري بتمويل إنتاج ما كان سيراه مسئولوه في ظروف أخرى محض هرطقة، ومر بالفيلم مرتين من تحت سكين الرقابة التي أجازت السيناريو مرة، ثم أجازت الفيلم نفسه للعرض السينمائي في حين ذبحَت فيلمًا مثل «إعادة تحميل الماتريكس» بسبب مشهد له نظير بفيلمنا هذا، وأخيرًا جعل جمهور المتفرجين يستمتعون بفيلم شائق مليء بالمُشهيات رغم أن مضمونه بالنسبة للكثيرين منهم «أستغفر اللهَ العظيم»!.

حرامية في كي چي تو (٢٠٠٢)

شتاء ٢٠٠٢.. إجازة نصف السنة استطالت لتلضم مع إجازة عيد الأضحى التي كان يفصلها عنها أسبوعَين فقط، والمُحصِلة بلغَت خمسة أسابيع مُتصِلة من الصياعة الشتويّة، وقُرب انتهائها شاهدتُ الفيلم بصحبة أخي بإحدى حفلات المِدنايت في سنيما أوديون.

قبل أشهر معدودة لم تكُن أفلام عيد الفِطر ومن بينها «رحلة حب» و«جواز بقرار جمهوري» و«مواطن ومُخبر وحرامي» قد حققت أرقامًا [illegible]، وبدا أنّ أمام أفلام موسم عيد الأضحى فرصة طيّبة لأسابيع [illegible] طيلة التيرم الثاني من العام الدراسي حتى شهر مايو، ومع انطلاق الماراثون، امتلأت السنيمات بالقاهرة والإسكندرية والأقاليم بعشرات النسخ من ستة أفلام هي:

«حرامية في كي چي تو» من بطولة كريم عبد العزيز، وإخراج ساندرا نشأت.

«الساحر» من بطولة محمود عبد العزيز وسلوى خطاب والوجه الجديد منّة شلبي، وإخراج رضوان الكاشف.

«الرغبة» من بطولة نادية الجندي وإلهام شاهين، وإخراج علي بدرخان.

«الرجل الأبيض المتوسط» من بطولة أحمد آدم وسُميّة الخشاب، وإخراج شريف مندور.

«النعامة والطاووس» من بطولة مصطفى شعبان وبسمة، وإخراج محمد أبو سيف.

«بدر: ادخلوها آمنين» من بطولة وإخراج يوسف منصور.

وسرعان ما انقشع غبار الأسبوع الأول عن تربع «حراميَّة» على قمة أرقام شبابيك التذاكر بإيراد افتتاح تجاوز المليونَين ونصف المليون، وبفارق ضخم يزيد عن المليون جنيه يفصل بينه وبين فيلم «الرجل الأبيض المتوسط» الذي احتل المركز الثاني في إيرادات أسبوع العيد الأول. ومع مرور الأسابيع صَمَدَ الحرامية في دور العرض حتى بلغ إجمالي الإيراد بنهاية عروضه في مُقتبَل الصيف ما يزيد عن الملايين العشرة، وكان رقمًا قياسيًا في ذلك الحين لأفلام العيد.

كان النجاح مُفاجئًا ومُلفِتًا بحق، واسترعى انتباه الكثيرين من المُهتَمين بالشأن السينمائي. المُنتجون والموزعون والنُّقاد وصُنّاع الأفلام بطبيعة الحال انشغلوا بتحليل عناصر الخلطة السينمائيَّة التي حققت هذا القدر من التواصل مع الجمهور على مدار شهور التيرم الثاني بأكمله.

لم تَكُن تلك هي تجربة البطولة المُطلقة الأولى لكريم عبد العزيز الذي قدمه شريف عرفة لأول مرة في فيلمَي «إضحك الصورة تطلع حلوة» (١٩٩٨) و«عبود على الحدود» (١٩٩٩)، ثم سعيد مرزوق في «جنون الحياة» (٢٠٠٠) بالإضافة لدور الشاب «الرّوش» في مُسلسل «امرأة من زمن الحب» (١٩٩٨)، قبل أن يُقرر المُنتِج والموزِّع وائل عبد الله، صاحب شركة أوسكار، أنَّ الوقت قد حان لتقديمه كبطل مُطلَق، وكان الخط البياني الصاعد لأرقام السوق بعد سنوات قليلة من ثورة المُضحكين الجُدد يُبشِر بالحاجة للرهان على أسماء شابة جديدة.

وبالفعل تصدر كريم أفيشات فيلم «ليه خليتني أحبك؟» مع انطلاق ماراثون عيد الفطر أواخر عام ٢٠٠٠، من إخراج ساندرا نشأت، وشاركته في البطولة مُنى زكي وحلا شيحة وأحمد حلمي. لم تتجاوز إيرادات الفيلم حاجز الأربعة ملايين وسط مُنافسة مُنخفضة السقف

مع فيلم «سوق المتعة» لمحمود عبد العزيز في سيزون مضروب من الأصل، من دون أن يعني هذا أنَّ الفيلم كان يستحق نجاحًا أفضل. فهو في المُجمَل لم يَكُن أكثر من تمصير شديد الرداءة لفيلم چوليا روبرتس الشهير «زواج أقرب أصدقائي»، بسيناريو مُهلهَل لوليد سيف يتمَسَّح في الكوميديا الرومانسيَّة، وقدر هائل من الاستظراف من جميع أبطال الفيلم من دون استثناء.

كانت الآمال المَبنيَّة على الاحتفاء النقدي الكبير بساندرا نشأت المُخرجة واعدة في باكورة أفلامها «مبروك وبُلبُل» قد أُحبطَت بشدة في تجربتها الثانية «ليه خليتني احبك؟»، ولكن هذا لم يُغيِّر من اقتناع ...ل عبد الله بقدراتها، فأسندَ لها إخراج ثاني البطولات المُطلقة لكريم ...د العزيز، وقام باستبدال السيناريست وليد سيف بالصحفي الشاب ...لال فضل الذي يخوض تجربة الكتابة السينمائيَّة للمرة الأولى.

الخلطة التي تضمنها سيناريو بلال فضل كانت عبارة عن حدوتة ...فيفة تُحاكي حبكة تكررت ببعض الأفلام الكوميديَّة الهوليووديَّة بل والمصرية، فثمَّة رِفقة هنا تجمع بين طفلة صغيرة شديدة اللماضة وبين تنويعة شبابيَّة طازجة على كاراكتر اللص الطيب ابن البلد خفيف الظل الذي اعتاد عادل إمام تجسيده، والذي يجد نفسه مسئولًا عن ابنة صديقه الهجام المسجون (طلعت زكريا) على غرار حبكة فيلم «مُسجل خطر» الذي لَعِبَ الزعيم بطولته في أوائل التسعينيات. هناك أيضًا بطلة حسناء (حنان ترك)، كوميديان سنيد (ماجد الكدواني)، فيلن ...هم ثقيل الظل (محمد رجب)، وكوميديا بسيطة خفيفة الظل مكتوبة بحرفيَّة ومخدومة جيدًا بحوار ذكي، تتخللها قصة رومانسيَّة لطيفة ذات ...قدة لا بأس بها، وأخيرًا النهاية السعيدة.

هذه الخلطة ذات المكونات المُتوازنة كانت هي ما افتقدته ساندرا

نشأت مُسبقًا في سيناريو «ليه خليتني أحبك؟» وفازت به هنا لتطويع قدراتها التّقنيّة والجماليّة لصنع كوميديا رومانسيّة مُمتِعة. استفادَت من الملكات الكوميديّة لمُمثليها أصحاب الحظوظ الكبيرة من القَبول وخِفة الدم وبالأخص ماجد الكدواني وطلعت زكريا ونشوى مُصطفى، في إطار صورة معتنًى بجمالِيّاتها وبخاصةً مع انتقال الأحداث للأقصر و«أوسان» على حد تعبير نسمة، الطفلة الصغيرة وأحد أهم مفاتيح نجاح الخلطة.

كان هذا الفيلم هو بداية تعاون فنّي طويل استمر لسنوات بين بلال فضل وكريم عبد العزيز أثمَرَ عن عدد ستة أفلام ومُسلسل تليفزيوني، وبقدر ما ساهمت نجاحات هذه الأعمال في ترسيخ نجوميّة كريم بقدر ما كانت نِقمة حقيقيّة عليه؛ لأنها سجنته في إطار كاراكتر واحد هو ابن البلد الشهم خفيف الظِّل، لم ينجح في الانفلات من أسره في كل أعماله الأخرى باستثناء «الفيل الأزرق»، وبلغَت الأزمة ذروة وضوحها في أعماله المُخابراتيّة، فيلم «ولاد العم» ومُسلسل «الزئبق» والتي لا تتحمَل هذا الكاراكتر، على العَكس من ذلك مثلًا يأتي نموذج زميله ماجد الكدواني، المشخصاتي المُحترف صاحب الموهبة الحقيقيّة والذي لا يتوقف عن التنويع في اختيارات أدواره من فيلمٍ لآخر.

بالإضافة لذلك فقد كان «حراميّة» أيضًا فاتحة خير على بلال فضل الذي ازداد طلب المُنتجين على سيناريوهاته بالتزامن مع سطوع نجمه ككاتب ساخر بجورنال الدستور، فأصبح اسمه أشهر من نار على علم كسيناريست وصحفي مُعارض في تلك السنوات الخدّاعات التي سبقَت وتلَت الألفين وحداشر، حتى خَسِرَ كلّ شيء مع نهاية مشروع يناير الذي ربط به نفسه وكيانه وشُهرته بل وأكل عيشه.

يُمكننا أن نرصُد في «حراميّة» الإرهاصات المُبكرة للمشروع المُعارض

الذي ارتبط ببلال وحصد له شهرته الواسعة. فالبطل في الفيلم خارج على القانون. ولكنه رغم ذلك طيّب ووسيم وحبوب وغلبان «طِلع لقى نفسه كدا» مما يُسهِّل على المُشاهِد التعاطف معه والانحياز لصفه في مواجهة ضابط الشرطة الرِّزل ثقيل الدم. وكرر هذه الثنائيّة (المُجرم الطيب المدفوع للإجرام- الضابط الرزِل/ الفاسد/ الاستغلالي) على نحو أكثر فجاجة بفيلم «أبو علي» (٢٠٠٥) وبتنويعات أخرى في أفلام «خالتي فرنسا» (٢٠٠٤) و«واحد من الناس» (٢٠٠٦) و«خارج على القانون» (٢٠٠٧). وإن كان نموذج الضابط في هذا الأخير أكثر اتزانًا وموضوعيّة ممّا سبقه في الأفلام الأخرى. وهو ما ظهر بوضوح أكبر في مُسلسله «أهل (؟)روه» (٢٠١٠) والذي كان بطله الأساسي نموذجًا إيجابيًا لرجل شرطة لأول مرة مُنذُ فيلمه «الباشا تلميذ» (٢٠٠٤). بما يؤشِر لأنه -بلال- ربما (؟)ان بصدد مرحلة جديدة أكثر هدوءًا وتعقلًا بالتزامن مع تقدمه في العمر. قبل أن تشتعل الشوارع في يناير ٢٠١١ ويجد بلال نفسه محمولًا على الأعناق في ميدان التحرير وبؤر الإعلام. الأمر الكفيل بإدارة رؤوس أعتى الرجال وأكثرهم رزانة. فعادت نبرته تزداد حِدة في نقد سلطة المجلس العسكري ثم الإخوان ثم السيسي. ولم ينتبه في خِضَم الأورجازم الثوري إلى أن القواعد تتغير وأنَّ خطاب ما قبل الألفين وحداشر لم يعد له نفس التأثير فيما بعد يوليو ٢٠١٣ لدى القراء قبل السُلطة. والدليل هو أن كُتُبه -حتى بعد انتقاله إلى الولايات المُتحدة الأمريكيّة- ما زالت تطبع وتُنشَر لدى كبرى دور النشر المصرية. ولكن من دون اكتراث من القراء الذين اعتادوا التهام كتبه قديمًا.

اختار بلال فضل التمرُس في مُعسكره ودفع ثمنًا باهظًا لقاء ذلك. وهو ما قد يراه البعض موقفًا شريفًا. ويراه البعضُ الآخر حماقة على أقل تقدير؛ لأنه ينطوي على غَض الطرف عن حقائق تخرق

عين الشمس، كحالة الحرب التي تخوضها مصر ضد إرهاب مُنظَّم ومدعوم ماليًا ولوجستيًّا وإعلاميًا من دول خارجية منها مَن تُموِل القناة التليفزيونيَّة التي يَعمل بلال لحسابها حاليًا، وغيرها من الأمثلة التي يُصِر المُنتسبون لينايرعلى تجاهلها والتسفيه منها.

«حراميَّة في كي چي تو» كان ذكرى طيِّبة لأيام طيِّبة، تُثير الشجن حين النظر فيما آلت إليه النهايات. فساندرا نشأت انخرطَت في صُنع أفلام أكشن احتوَت على صنعة بصرية جيدة من دون قيمة حقيقيَّة، وبلال فضل تشبَّث بلحظة شهرة ذهبَت فاختار أن يغرق وراءها، حنان تُرك لبست الحجاب عام ٢٠٠٧ إبان سنوات هوجة الحجاب وعافرت لبعض الوقت من أجل الموازنة بين الفن والحجاب من دون جدوى قبل أن تتوارى عن الأضواء. كريم عبد العزيز ما يزال بعد كل هذه السنين حبيس ثياب ابن البلد الشهم أبو دم خفيف، فيما نجا ماجد الكدواني الذي أخلصَ لموهبته ولمُشاهديه فتحققت نجوميَّته من سِكة أخرى غير سِكة كريم وبمُحصلة فنيَّة وجماهيريَّة تفوق مُحصلته. أما مها عمار، الطفلة الجميلة التي شاهدناها قبلًا في فيلم «السلم والثعبان» (٢٠٠١) قبل أن تلعب هنا دور نسمة العيلة اللمضة، فظهرت بعدها في فيلم رديء بعنوان «سيب وأنا سيب» (٢٠٠٤) ثم غابت تمامًا إلا من صور تظهر لها من حينٍ لآخر على الإنترنت، وقد صارت مُزة فاتنة كما هو مُتوقَع، يُذكرنا مرآها بأننا -معشر هذا الجيل- كبرنا ونكبر.

معالي الوزير (٢٠٠٢)

لو سألتني من هو مُخرجك السينمائي المصري المُفضَل، فسأجيبك بلا تردد بأنه شريف عرفة، أما لو سألتني عن الفيلم المصري الذي لا أمَلُّ من مُشاهدته متى تيسرت، فسأجيب بلا تردد أيضًا أنه فيلم «معالي الوزير» للمُخرج سمير سيف.

السؤال الثالث (أسئلتك كترت!) عن جملة واحدة أصِف بها فيلم «معالي الوزير»، والإجابة هي أنه فيلم العُصارة.

هذا الفيلم الذي يُعَد التعاون السينمائي التاسع بين السيناريست وحيد حامد والمُخرج سمير سيف بعد «الغول» و«الهلفوت» و«غريب في بيتي» و«آخر الرجال المُحترمين» و«الراقصة والسياسي» و«مُسجل خطر» و«سوق المتعة» و«ديل السمكة»، امتلأ بعصارة تجربة الكاتب والمُخرج، التجربة الحياتية والفنية، وعصارة التجارب المُشتركة فيما بينها.

يتضح الأمر لو نظرنا إلى تطور الخط السياسي في أفلامهما المشتركة وغير المشتركة.. من الرسالة التحذيرية من انفجار العنف الفردي ضد نظام السُلطة المتحالفة مع رأس المال، والذي رسخ له السادات، لدرجة مُحاكاة مشهد اغتياله في نهاية فيلم «الغول».. إلى تحويل دفة الهجوم إلى مُكوِن آخر من مكونات السلطة التي كانت قد تمكنت من اجتياز المرحلة الصعبة عقب اغتيال السادات، ومَدَّت جذورها في البلد بما أضعف من فرص تهديدها بعنف فردي أو حتى جماعي بعد اجتيازها لأزمة الأمن المركزي، فجاء «الراقصة والسياسي» ممتلئًا بسجال حمَل ما حمل من الهجوم والدفاع والكر والفر بين طرف من السلطة وطرف من الطبقة البورجوازية، وانتهى بتحالف بينهما يوطد مركزيهما في

الدولة التي اتضحت ملامحها وسياستها المُعتمَدة -الرقص- مع هامش من الرعاية لبقية مكونات المُجتمع، لا من خلال آليات مدنية طبيعية تضمن الحقوق المُستحقة للمواطنين، ولكن من خلال منظومة أعمال البر والإحسان على غرار المشروع الذي قررت الراقصة سونيا سليم إنشاءه لرعاية الأيتام، وحظي برعاية السياسي عبد الحميد رأفت.

سنوات طويلة فصلت بين «الراقصة والسياسي» و«معالي الوزير» جرت خلالها مياهٌ كثيرة تحت الجسر. سمير سيف انهمك في صنع أفلام الأكشن الخالصة التي يدخر ولاءه الأساسي لها، فيما صعد وحيد حامد لمرحلة مختلفة من السينما السياسية تمخضت عن الأفلام الخمسة التي أخرجها له شريف عرفة ولعب بطولتها عادل إمام. وامتلأت بمستويات متعددة من الاشتباك مع أطراف السلطة والمجتمع والمتشددين ورجال الأعمال بنبرة نقدية حادة ونافذة على قدر كبير من الموضوعية والوعي والاتزان، في مرحلة كانت كل الأسلحة الثقافية والفنية مُشهرة ضد عدو واحد تخوض الدولة والمحتمع حربًا حقيقية ضده هو الإرهاب الديني، فجاءت هذه الأفلام الخمسة لتغرد خارج السِّرب وتقدم رؤية بانورامية للمرحلة تنحاز في النهاية لصالح الدولة والمجتمع في مواجهة خطر الإرهاب، وذلك بالتشديد على تشخيص وعلاج المشكلات الحقيقية في هذا المعسكر (الدولة والمجتمع) كالفساد والإهمال وتغول رأس المال، والتي تصب في صالح الإرهاب.

في العام ٢٠٠٢، زمن عرض «معالي الوزير» كانت السلطة قد ازدادت رسوخًا، انتصرت في حربها على إرهاب التسعينيات، واجتازت الاختناق الاقتصادي إلى انفراجة لها أسباب عدة فتحت المجال واسعًا لتدفقات مالية أجنبية صَبَّت في النهاية في صالح مزيد من الاستقرار للسلطة الحاكمة. والمُفارقة أن الجهة المُنتجة لـ «معالي الوزير» هي جهاز السينما

التابع لمدينة الإنتاج الإعلامي إبان رئاسة ممدوح الليثي رحمه الله له، بما يشير لعدم اكتراث السلطة المستقرة لفيلم يتضمن هجومًا سياسيًا حادًا ومباشرًا لرأسها، حتى وإن جاء متواريًا وراء هدف أقل هو معالي الوزير.. فالهدف في الحقيقة وكما أكّد التنويه في نهاية الفيلم هو كل صاحب معالي وليس فقط الوزير.

مصادفة عابرة أدت لاستقدام رأفت رستم للسلطة بعد وعكة صحية ألمّت بالمرشح الأصلي لمنصب الوزارة، في إيماءة لاستقدام حسني مبارك لمنصب رئاسة الدولة عقب اغتيال السادات، وذلك قفزًا فوق أسماء ربما كانت أقرب لهذا المنصب بحكم موقعها وطول عهدها بالعمل السياسي. مبارك اختاره السادات نائبًا له، وبرر ذلك بأنه أحد أبناء جيل أكتوبر، وأكمل مُداعبًا بأنه «منوفي مثله وبيلعب رياضة وبياكل كويس»، ولعل المزية الحقيقية التي دفعت السادات لاختياره أن مبارك كان مرءوسًا منضبطًا ومتفانيًا في خدمة السلطة -والبلد بطبيعة الحال- في زمن الحرب والسلم. ومقابل ذلك بالفيلم، يقول مُساعد رئيس الوزراء عن رأفت رستم «دا راجل طول عمره بتاعنا، وله نشاط هايل في الحزب».

هذا الاطمئنان من جانب السُلطة على استقرارها بعد انتصارها في جولات ما يزيد عن العشرين سنة، قابلته رؤية وحيد حامد لبطله رأفت رستم الذي خرج من أزماته منتصرًا ومستقرًا في مقعده وأزال كل ما يمكن أن يشكل تهديدًا لهذا المقعد حتى ولو كان مساعده المخلص وذراعه الأيمن عطية عصفور، والذي تخلص منه لمجرد هاجس ناوشه في واحدة من الكوابيس التي تضج مضجعه.

أعلن وحيد حامد هنا انسداد كافة السبل لإصلاح هذه السلطة أو التخلص منها، ولم يَعُد مُتاحًا إلا مراقبتها، وهي تعاني وتتعذب من

الكوابيس جراء ما اقترفت، الأمر الذي يبلوره مشهد الفينالة لوجه رأفت رستم المُسوَّد والمُنهَك من عجزه عن النوم بسبب الكوابيس، حصاد فساده.

هذه الرؤية المتشائمة لا تبدو متناقضة مع ما جرى بمصر بعد أقل من عشر سنوات في الألفين وحداشر من احتجاجات شعبية تم «تنظيمها» واستجابت لها قطاعات شعبية واسعة استجابة عفوية شبيهة باستجابة أبطال فيلم وحيد حامد القديم «الإرهاب والكباب» لثورة بطله الذي لعب دوره عادل إمام.. استجابة جرت وانسحبت بسرعة كما بالفيلم لولا تنظيم الإخوان المسلمين راعي اعتصام التمنتاشر يوم، والذي اقتلع مبارك/ رأفت رستم من رأس السلطة، ومن هنا يبدو وعي وحيد حامد بما جرى والذي ترجمه موقفه المُعلن من تداعيات الألفين وحداشر

(بل وحتى السنوات القليلة السابقة عليها والتي انتبه فيها لعودة الهجمة الإرهابية مجددًا وسط حراك كفاية وأخواتها، فقدم أعمالًا مثل «دم الغزال» عام ٢٠٠٥ ومسلسل «الجماعة» عام ٢٠١٠ صب فيها نيران مدافعه على تيارات الإسلام السياسي، وفي مقدمتها جماعة الإخوان).

والذي استجلب غضب الشباب وألتراس يناير عليه لما قد يبدُ من هذا الموقف من انقلاب على المواقف القديمة وانحيازًا للنظام إلخ، ووصل الالتباس لاتهام صاحب «الإرهاب والكباب» و«طيور الظلام» و«معالي الوزير» بأنه أمنجي وفلول، إلى آخر قاموس الاتهامات والمزايدات التي راجت سلعتها مع سيولة الألفين وحداشر وفتوح التواصل الاجتماعي.

على الصعيد الفني، اختار وحيد حامد لسيناريو «معالي الوزير» بناءً تجريبيًا ثوريًا بكل معنى الكلمة، فابتعد عن الشكل التقليدي

المقصة التي تتحرك من الوراء للأمام أو العكس أو حتى ألعاب الفلاشباك والفلاش فورورد، واعتمد بشكل أساسي على وحدة «الكابوس» التي انطلق منها، ليلقِ الضوء على الجوانب المختلفة لشخصية رأفت رستم وتحولاتها خلال رحلة صعوده بالسلطة، كل كابوس تصحبه ترجمة على أرض الواقع، والاثنان معًا يُشكلان قطعة من البازل للوحة الكلية لرأفت رستم، وأتاح له هذا تقديم كوميديا مختلفة مبنية على خيال مدهش، وتجلت هنا عصارة خبرة ومقدرة أستاذ الحوار المشهودة على كتابة حوار ربما هو الأروع على مدار أفلامه كلها، تحولت الكثير من جمله لكوتس يومية على ألسنتنا مثل «تبقى الزيارة وجبت يا «لبة» و«السؤال هنا، عمرك شفت سفالة أكتر من كدا؟» بفهم عميق الدقائق كل شخصية ولطبيعة الوضع الاجتماعي، بالإضافة لخفة ظل فائقة غلفت الفيلم كله من مشاهده الأولى، وأكسبت هذه الكوميديا السياسية اللاذعة مذاقًا مختلفًا.

هذا المذاق استغله سمير سيف بدوره بعصارة خبرات السنين، وحافظ على النبرة الساخرة من خلال اهتمام شديد بتفاصيل الصورة، وبعنصرين في غاية الأهمية لعبا دورًا خطيرًا في النتيجة النهائية البديعة:

الأول هو الموسيقى المدهشة لخالد حماد؛ الموسيقي الشاب الذي ارتبط اسمه مبكرًا بموجة الأفلام الشبابية منذ «صعيدي في الجامعة الأمريكية» (١٩٩٨) وتميزت موسيقاه بقدر هائل من الطزاجة والحميمية، وكان بالفعل مكونًا فعالًا في خلطة نجاح الكثير منها. في «معالي الوزير» وضع حماد ثيمة ذكية، واستعمل تنويعات مختلفة عليها حسب طبيعة المشهد الذي تصاحبه المزيكا، وانظر على سبيل المثال لتصاعدها في مشهد الفينالة الذي يرصد عذابات رأفت رستم الذي لن يعرف طعمًا للراحة بعد كل ما اقترفه من جرائم.

أما العنصر الثاني، فهو الأداء التمثيلي المبهر بحق من الجميع للشخصيات المكتوبة بعناية ووعي، بدءًا من الأدوار الصغيرة لرءوف مصطفى وعمر الحريري ولبلبة وأحمد عقل وحجاج عبد العظيم وحتى تامر عبد المنعم، وصولًا للنجمين الرئيسيين؛ هشام عبد الحميد في شخصية عطية عصفور لعب دور عمره وكشف عن طاقات تمثيلية مُهدرة للأسف جعلته يقارع الغول أحمد زكي في أحد أهم أدواره على الإطلاق، ويمكن القول إن دور رأفت رستم هو آخر الأدوار المكتملة التي لعبها النجم العظيم؛ لأن ظروف مرضه ونوعية فيلمه الأخير «حليم» لم تسمح له بأداء يناهز أدواره الكبرى.

عُرِض فيلم «معالي الوزير» في موسم عيد الفطر عام ٢٠٠٢، وبكل ما حظي به من عناصر فنية مكتملة تجاوزت إيراداته بصعوبة حاجز الثلاثة ملايين جنيه، فيما ذهبت عيديات الجمهور إلى فيلم أكشن كوميدي غنائي شديد الرداءة هو فيلم «قلب جريء» من بطولة مصطفى قمر وياسمين عبد العزيز وإخراج محمد النجار، وهنا يثور نفس السؤال الذي طرحه رأفت رستم على مساعده عطية عصفور بالفيلم: عمرك شفت سفالة أكتر من كدا؟!

المَنسي (١٩٩٣) - ديل السمكة (٢٠٠٢)

إحـدى أهـم وأخطـر مزايـا السـنيما الحقيقيّـة أيًـا كانـت نوعيتهـا أو درجـة بسـاطتها أنهـا بمـرور الزمـن تُصبـح بمثابـة وثيقـة تاريخيّـة للمرحلـة الزمنيـة التـي ترصدهـا أحـداث الأفـلام. وثيقـة أكثر صِدقًـا مـن أغلـب -إن لم يَكـن- مـن كل المراجـع التـي تتصـدى لهـذه المرحلـة بالـتأريخ والرصـد والتحليـل، تلـك التـي أثبتـت الخـبرات أن أغلبهـا إن لم يكـن جلهـا يخضـع لعوامـل أخـرى بعيـدة عـن الموضوعيّـة، مثـل السـبوبة والمُـمالأة السياسـيّة وحتـى الانحيـاز للهـوى الأيديولوجـي.

السـنيما بدورهـا ليسـت بعيـدة عـن السـبوبة والنفـاق السـياسي والهـوى الأيديولوجـي؛ ولذلـك ذكـرت السـنيما في مُفتتَـح المقـال مقرونـة بــ «الحقيقيّـة»؛ لأن السـنيما الحقـة المُخلِصـة للحدوتـة ولِفَـن الحَـكي تدفـع صُنّاعهـا لاحـترام شروط الحدوتـة الحلـوة وأهمهـا إلى جانـب الإمتـاع: الإحـكام واحـترام الحدوتـة نفسـها بتنزيههـا عـن الترخـص السـياسي والابتـذال الأيديولوجـي.

تسـعة سـنوات مـن التغـيرات البنيويّـة في السياسـة والاقتصـاد وتداعياتهـا المُجتمعيّـة الطبقيّـة والقيميّـة يُمكـن رصدهـا بتتبـع الوشـائج الوثيقـة بـين فيلمـي «المَنـسي» (١٩٩٣) لشريـف عرفـة و«ديـل السـمكة» (٢٠٠٢) لسـمير سـيف. ليـس الرابـط بينهـما مُقتصـرًا عـلى كـون كليهـما وليـد قريحـة مؤلـف واحـد هـو طبعًـا السيناريسـت الكبـير وحيـد حامـد، أو أن البطـل في كليهـما ينتمـي للطبقـة المُنسَـحِقة تحـت وطـأة الفقـر والمُنحدرة عـلى السُـلّم الطبقي بفعـل سياسـات الانفتـاح، بـدءًا مـن الـدلالات المُباشرة لاختيـارات الأسـماء: يوسـف «المنـسي» و«ديـل السـمكة» (الـلي بيترمـي في الزبالـة لكـن السـمكة

مـن غـيره متعرفـش تعـوم) مـرورًا بطبيعـة وحجـم وأطـراف المواجهـات الطبقيّـة التـي يخوضهـا البطـلان، وصـولًا لمفهـوم الانتصـار في المواجهتـين ودرجـة اقترابـه مـن الواقـع.

لمحاولـة تحليـل أدق، يُمكننـا أن نرصـد مُثلثًا يتكـرر في الفيلمَـين، رؤوسـه الثلاثـة هـي:

١- البطل الشريف المُحبَط المُنتمي لطبقة مُنسحقة اقتصاديًا.

٢- الخَصـم أو البطـل المُضـاد وهـو مُنتمـي لطبقـة اكتنـزت المـال مـن مصـادر غـير مشروعـة.

٣- طـرف ثالـث فاحـش الـثراء قـادم مـن خـارج الحيـز الـذي يجمـع الطرفـين السـابقين.

وفي مركـز المُثلـث، عنـد نقطـة التقـاء أقطـاره، تقـف البطلـة، الأنثـى التـي يتصـارع الثلاثـة مـن حولها.

البطـل الشّريـف في الفيلـم الأول هـو يوسـف المنـسي، مِحوَلجـي في العقـد الرابـع مـن عمـره (عـادل إمـام كان في ذلـك الحـين أكـبر مـن سِـن الشـخصية بحـوالي عشريـن سـنة!) يعيـش عـلى هامـش الحيـاة قانعًـا بالفُرجـة عليهـا مـن الخـارج ومُكتفيًـا بممارسـتها في أحلامـه. ثمـرة سـنوات مـن السياسـة الغلـط، لا مـال، لا امـرأة، لا أطفـال، لا عمـل حقيقـي، لا مُسـتقبل. يتقاطـع مسـاره ذات ليلـة مـع مسـار مـدام غـادة (يُسرا) السـكرتيرة الحسـناء التـي تلجـأ إليـه في رحلـة هروبهـا مـن إلحـاح رب عملهـا، الملياديـر أسـعد بـك (كـرم مطـاوع) -الخَصـم أو البطـل المُضـاد- عـلى تقديمهـا كهديـة فـراش لعميلـه الجديـد المسـتر حسّـان (الطـرف الثالـث فاحـش الـثراء)، وفي تلـك الليلـة بكشـك التحويلـة، تنمـو قصـة حـب عفويـة لا غـدَ لهـا بـين المحوَلجـي المُنسـحِق والحسـناء ابنـة الطبقـة المتوسـطة التـي تُجيـد اللغـات وتقبـض راتبهـا بالـدولار، مـن دون أن يمنحهـا هـذا حصانـةً مـا ضـد اسـتغلال رب

عملها لها حين تقتضي مصلحته هذا. في هذا الظرف الاستثنائي تشتعل شرارة العاطفة ويتساوى المُنسحِق مع المتوسطة أمام سطوة وجشع الملياردير الذي لا يُمانع في ممارسة القوادة من أجل إتمام صفقة رابحة مع من هو أفحَش منه ثراءً وخُلقًا، لتنشَب مواجهة طبقية عنيفة على غرار المواجهات الكبرى التي زخرت بها أفلام الثلاثي (وحيد حامد - شريف عرفة - عادل إمام) خلال التسعينيات، وسلطوا فيها جام مدفعيتهم الثقيلة على الدولة المُحتقنة بأورام الفساد والتطرف بجرأة محسوبة وسقف حرية استثنائي مخصوص للزعيم.

بعد ما يقرب من عقد من السنوات، كانت الدولة قد أصبحت أكثر استقرارًا وأشد جذرًا بعد أن اجتازَت هوَّات اقتصادية خطيرة وخرجت منها سالمة، كان عقد وحيد وشريف وعادل قد انفرط، وانخرطَ عادل إمام وشريف عرفة في السنيما كلٌ في طريقه الخاص إبان مرحلة ما بعد إسماعيلية رايح جاي، أما وحيد حامد فعاد إلى شريكه القديم سمير سيف؛ ليصنعا معًا عددًا من الأفلام والمُسلسلات من إنتاج التليفزيون وجهاز السنيما، لَم تَخلُ من الصِّراعات بين شرائح مُختلفة من المُجتمع والسُّلطة على عادة سيناريوهات حامد، ولكنَّها في تلك المرحلة جاءت أقل زخمًا وجِدة من نظيراتها قبل عشر سنوات مع شريف عرفة أو حتى عشرين سنة مع سمير سيف حين أخرج لوحيد سيناريوهات «الغول» و«الراقصة والسياسي» المُنطوية على نقد حادٌ للسُّلطة السياسيَّة.

في هذه الأجواء يُمكننا رصد المُثلث الجديد بفيلم «ديل السمكة». البطل الشُّريف هذه المرة هو أحمد (عمرو واكد) كشَّاف النور، وهو شخصية حقيقية كما تُشير تترات البداية. شاب عشريناتي، أقل عمرًا من يوسف المنسي، ينتمي لنفس الطبقة التي هَوَت لتنسحق تحت عجلات الانفتاح، ولكنه -ربما لصغر سنه!- أكثر منه إيجابيَّة. شاعر ومُثقف

ولمِض ولا يكُف عن البحث عن فرصة للوصول بموهبته وأشعاره لِمَن يُقدرونها من أهل الفن.

غريمه هو سيد البَطش (سري النجار) ملك الشحاتين بالمنطقة، وهو الكاراكتر الذي تكرر في العديد من سيناريوهات وحيد حامد مثل «آخر الرجال المُحترمين» و«الأولة في الغرام» ومُسلسل «بدون ذكر أسماء»، وهو هنا إذ يحتل موضع أسعد بك -الغريم بالفيلم القديم- من المثلث، ليجسّد حلقة جديدة من حلقات الانفتاح وصعود الأسافل إلى القمة على غرار ما قدمه في مُسلسله المذكور بعاليه، ورغم حرص السيناريو على التأكيد على ضعة أصله، فإنه حرص كذلك على النأي به عن درجة انحطاط وقوادة أسعد بك، فهو رغم كل شيء يحب نور حبًا حقيقيًا يدفعه لأن يدخل البيت من بابه ويطلب الزواج منها، ولدى رحيلها ترتسم على وجهه علامات ألم صادق.

البطلة هي نور الصباح (حنان ترك)، وهي وإن كانت تشترك مع غادة بطلة «المنسي» في الانتماء لطبقة متوسطة زائلة، إلا أنها لم تحظ مثلها بفرصة تعليم جيد يفتح لها أبواب الترقي بسوق العمل، ربما لأن الطبقة الوسطى في أيامها عانت ضغوطًا وانحدارًا لم تواجهه إبان جيل غادة قبل عشر سنوات، ورغم ذلك أو لأجل ذلك فإنها -نور- تشتبك مع مُعطيات زمانها بقدر أكبر من الإيجابيّة والشجاعة والباراجماتية، فهي تنزل الشغل ولا تجد غضاضة في العمل بكازينو القمار بأحد الفنادق الفاخرة كي تعيل إخوتها الصِّغار. تدوس على قلبها الذي يُبادل أحمد، جارها وابن حتتها، عاطفة دافئة صامتة؛ لأن الحب ترف لا تحتمله ظروفها القاسية، ويصل بها الأمر لأن تقبل عرضًا شبيهًا بالعرض الذي رفضته غادة قديمًا، ولكنه مُغلّف هذه المرّة بالغلاف الشرعي. زواج على سنة الله ورسوله من ثري خليجي (الرأس الثالث بالمُثلّث).

أحد زبائنها بصالة القمار، أُعجِبَ بحسنها وقرر أن يقتنيها لنفسه نظير الشقة والعربية والنادي وتعليم أفضل للصِّغار المُعلقين برقبتها، صفقة بيع وشراء صريحة رغم عقد الزواج، لا تنكرها نور الصباح بل وتُصارح أحمد بأنَّ استمرارها مرهون بقدرتها على «إمتاع زوجها»، وثمة مُصادفة مُدهِشة هاهُنا في كَون المُمثِل الراحل بيبر السيوفي هو من لَعِبَ دورَي الرأس الثالث بالمُثلَّث في الفيلمَين: المستر حسان في «المنسي» والثري الخليجي في «ديل السمكة»(!) الأمر الذي لا أستبعِد كونه مقصودًا ومُدبرًا من قِبَل الكاتب والمُخرج في إشارة مُتعمَدة أو عفويَّة للتحولات والمآلات، فالصفقة القبيحة التي رفضتها غادة وتصدَّى لها المنسي قديمًا تمّت إعادة مواءمتها وتعريفها بمفردات وقِيَم جديدة دشنتها الحاجة والعَوَز والتفاسير الدينيَّة، جعلت قبولها أمرًا مُستساغًا بل ومرغوبًا ليس كصفقة لمُضاعفة أرباح الثري الفاسد، ولكن كطوق نجاة للبطلة نفسها هذه المرة وكوم اللحم المُعلق بعنقها.

«رجعوا المُسدسات!» قالها أسعد بك لرجاله في نهاية فيلم «المنسي» بملامح مُتعضة بعد أن ذاق مرارة الهزيمة مرتين على يد المنسي، مرة حين أنقذ غادة من براثنه وأفسد عليه صفقته، والمرة الثانية حين عجز عن قتله على مرأى ومسمع من عشرات الفلاحين المُتوجهين إلى غيطانهم مع طَلعة النهار. أما «ديل السمكة» فينتهي بأحمد كشاف النور وقد ذاب وسط الناس في شارع جامعة الدول العربية، وقد امتزجَت في حلقه مرارة فقدان نور الصباح بحلاوة الأمل الذي انفتحَت أبوابه أمامه بنجاحه كشاعر غنائي.

هل يُمكن وصف نجاح المنسي في إنقاذ غادة والإفلات من العقاب بالانتصار في هذه المواجهة الطبقيَّة؟ هل تُعَدُّ خسارة أحمد الشاعر، كشَّاف النور سابقًا، لمحبوبته نور التي باعت نفسها للثري الخليجي

بمثابة هزيمة طبقية؟

ما مفاهيم الربح والخسارة والنصر والهزيمة في هذه النوعية من الصدامات؟

الإجابات يمكن استنباطها لو أعدنا النظر والتقييم في ضوء سؤال من كلمتين «وماذا بعد؟»

ما مصير المنسي وغادة بعد سويعات قليلة من «انتصارهما»؟ هل كان أسعد بك والمستر حسان، وهما صاحبي الثروة والنفوذ، ليعودا خائبي الرجاء، مُكتَفين بلعق الجراح بعد أن هُزِما وأذِلّا على مرأى ومسمع من أفراد طائفتهما، ومن هذا المَهين الذي لا يكاد يبين؟!

إنَّ الاكتفاء بهذه اللقطة المؤقتة -فوز المنسي وخسارة أسعد- وتثبيتها كنصر طبقي لهو إجراء لا يمكن فصله عن الحالة الثوريّة العامة المميزة لخُماسيّة وحيد حامد وشريكيه شريف عرفة وعادل إمام بالتسعينيات، والتي كانت المُحرِّك الأساسي في اختيارات الحواديت والقضايا وطبيعة وشكل المواجهات بهذه الأفلام الخمسة ذات الطابع الصِّدامي العنيف. على النقيض من ذلك تأتي طبيعة المواجهات في أفلام وحيد وسمير سيف بأوائل الألفيّة، والتي خَلَت من مفهوم الصِّدام والمواجهة نفسه وجاءت أقرب لرصد روائي لشرائح على سُلَّم المُجتمع في «ديل السمكة» أو تعقب لرحلة صعود الوزير الفاسد رأفت رستم بفيلم «معالي الوزير» ونجاحه في الإفلات بجرائمه من العقاب وخروجه من كل أزماته مُكلَّلًا بالنصر حتى ولو على حساب تفسخ علاقته بأسرته وعجزه عن النوم الطبيعي؛ بسبب الكوابيس التي تطارده فيما يُمكن اعتباره بمثابة اعتراف من جانب وحيد حامد بأنَّ الدولة قد صارت أقوى من محاولات تقويمها، وأنّه لم يَعُد أمام معارضيها إلا المُراقبة والشماتة في الأزمات الشخصية لأفرادها!.

وفي هـذه الأجـواء التـي تنكـسر فيهـا إرادة الصَّـدام داخـل الفيلـم وخارجـه، يـأتي نجـاح أحمـد كشّـاف النـور في اخـتراق الأسـوار والوصـول بأشـعاره إلى عفيفـة (سوسـن بـدر) مُغنيـة الدرجـة الثالثـة أو الثانيـة، والتـي تغنـت بكلماتـه وفتحَـت لـه أبـواب طريـق نجـاح وشـهرة حقيقيـيّن.. يـأتي هـذا النجـاح بمثابـة انتصـار طبقـي حقيقـي ومُسـتحَق لهـذا الفتـى الطيـب المُكافِـح، وليـس نـصرًا مؤقتًـا كنـصر المنسي القديـم؛ إذ إنـه يكفـل لـه امتلاك أسـباب الصعـود عـلى السـلم الطبقـي بمـا يمتلكـه مـن أسـباب الموهبـة والاجتهـاد وحيويـة الشـباب، رغـم مـرارة الخسـارة في لعبـة الحـب، والتـي اقتنـع في النهايـة بقبولهـا جنبًـا إلى جنـب مـع حـلاوة الفـوز باعتبـار الاثنتـين المـرارة والحـلاوة- صِنـوان لا يفترقـان في سُـنَّة الحيـاة، وينتهـي بـه الفيلـم مُـرددًا أبيـات مـن شـعر صـلاح جاهـين:

في يوم صحيت شاعر براحة وصفا
الهم زال والحزن راح واختفى
خدني العجب وسألت روحي سؤال
أنا مت ولا وصلت للفلسفة؟
عجبي!!!

هـذا التصالـح يمكننـا أن نحـدس أنـه خلاصـة رحلـة وحيـد حامـد نفسـه بعـد سـنوات مـن الشّـد والجّـذب الصِّـدام والتطاحـن مـع الدنيـا والشـوارع والنـاس والحكومـة والصـح والغلـط؛ إذ تمخضَـت تفاعـلات هـذا المُبـدِع الكبير عـن رحلـة طويلـة مـن المثاليـة والرومانسـيَّة الثوريـة تصاعـدت وتيرتهـا في أفلامـه مـع شريـف عرفـة وعاطـف الطيـب وسـمير سـيف -المُبكـرة- وصـولًا لمرحلـة التصالـح مـع الدنيـا كـما هـي ربمـا باسـتثناء سرطـان التطـرف الدينـي الـذي مـا يـزال وحيـد حامـد يـراه شرًّا مسـتطيرًا لا بديـل عـن التصـدي لـه واسـتئصاله، وهـو مـا تعكسـه بوصلـة أعمالـه خـلال الخمسـة عـشر عامًـا

الأخيرة.

رحلة وحيد حامد ستبقى كلها بأفلامها ومسلسلاتها سجلًا لذاكرة البلد والناس الذين رحلوا وسيرحلون، فيما ستعيش وتَخلُد شخصيات يوسف المنسي وأحمد كشّاف النور وإبراهيم الطاير والأستاذ فرجاني وأحمد سبع الليل وسونيا سليم وأبو المعاطي شمروخ وحسن بهنسي بهلول وفتحي نوفل وعلي الزناتي وسيد الغريب ورأفت رستم وريشة الطبال وهبة يونس -بطلة «إحكي يا شهرزاد»- في الوجدان الجمعي؛ لتحكِ لأجيال جديدة قصص بطولات وخيانات وانتصارات وهزائم وأفراح وأحزان الأجيال الخالية.

الباشا تلميذ (٢٠٠٤)

العام ٢٠٠٤

سبعة أعوام مرّت على اندلاع شرارة ثورة المضحكين الجدد صيف ١٩٩٧، ومياه كثيرة جرت تحت الجسر. أسماء شهيرة هبطت وصعدت مكانها أسماء جديدة منها من كان مجهولًا قبل بضع سنين. ميزانيات أكبر وتقنيات أحدث ودور عرض تتفتح وإقبال من المنتجين على ضخ أموالهم في السينما؛ بفضل سياسات دعم أقدمت عليها الحكومة، وتوازى ذل هذا مع عودة الجمهور وبالذات الأجيال الشابة -نحن آنذاك-- إلى السينمات.

أمواج التغيير كانت متسارعة الوتيرة، وسرعان ما طالت فرسان الكوميديا الأربعة، طليعة ثورة المضحكين الجدد أنفسهم؛ الرحيل المفاجئ لعلاء وليّ الدين في ربيع ٢٠٠٣. أشرف لم يحقق نجاحًا رقميًا يُذكر وكان أسرع المغادرين لبورصة الصف الأول. آدم كان أطول منه نفسًا واستمر يعافر لسنوات رغم أنه أيضًا لم يحقق نجاحًا حقيقيًا. رأس الحربة محمد هنيدي احتفظ بالقمة الرقمية لأربع سنوات متتالية ما بين (١٩٩٨ - ٢٠٠١)- تخللتها مرة وحيدة هبط فيها من المركز الأول للثاني أمام صديقه اللدود علاء وليّ الدين عام ٢٠٠٠- قبل أن ينزلق عام ٢٠٠٢ للمركز الرابع بعد محمد سعد والسقا وكريم عبد العزيز، ومن ساعتها لم يرجع لمجده القديم.

وبحلول العام ٢٠٠٤ كان المشهد بالسوق المصرية قد اختلف اختلافًا بينًا.

اللون الكوميدي استمر مُسيطرًا على النسبة الأكبر من إجمالي

الإنتاج السينمائي، ولكن نجاحات أفلام «مافيا» (٢..٢) و«سهر الليالي» (٢٠٠٣) فتحت الباب لتنويع أكبر.

الجيل الثاني الذي أفرزته ثورة المضحكين الجدد تقدّم ليحتل المراكز الأمامية، سعد وكريم وحلمي بالإضافة للزعيم عادل إمام الذي استوعب شروط المرحلة الجديدة وأعاد تقديم نفسه في ثوب جديد حقق له النجاح منذ «التجربة الدنماركية» (٢٠٠٣) حجز له مركزًا متقدمًا حافظ عليه لعدة سنوات.

في بداية العام ٢٠٠٤ كان الفارق الزمني بين موسم إجازة منتصف العام وموسم عيد الأضحى لا يتجاوز الأسبوعين، وبذا تنافست أفلام الموسمين (ومجموعهم أربعة أفلام فقط) على كعكة الإيرادات، وحملت كلها خصائص التحولات البينية التي طرأت على السوق السينمائية المصرية، فالأفلام الأربعة كلها كوميدية، ولكن «حب البنات» مثلًا والذي كتبه تامر حبيب مؤلف «سهر الليالي» جاء أقرب للكوميديا الرومانسية، وأنتجه جهاز السينما التابع لمدينة الإنتاج الإعلامي، وكان آنذاك برئاسة ممدوح الليثي الذي مالت اختياراته كمنتج نحو استيفاء الشروط الفنية، وقدم هذا الفيلم أشرف عبد الباقي في أفضل أدواره السينمائية وسط بطولة جماعية متناغمة.

ثاني هذه الأفلام هو «سنة أولى نصب»، أول التجارب الروائية الطويلة لكاملة أبو ذكري، وراهنت فيه على ممثلين شباب يتحملون البطولة للمرة الأولى هم أحمد عز وخالد سليم ونور وداليا البحيري.

الفيلمان الآخران هما «صايع بحر» من بطولة أحمد حلمي وإخراج علي رجب، و«الباشا تلميذ» من بطولة كريم عبد العزيز وإخراج وائل إحسان، كلاهما من تأليف بلال فضل الذي كان نجمه قد بدأ يلمع مع النجاح الملفت لأول أفلامه «حرامية في كي جي تو» قبل عامين، والذي

دفع بكريم عبد العزيز نحو نجومية الشباك، وقدم ماجد الكدواني كبطل مُساند يملك طاقة كوميدية هائلة.

كان هذا السيزون هو الجولة الثانية التي يلتقي فيها حلمي وكريم (الدفعة الثانية من المضحكين الجدد) كبطلين مطلقين لفيلمين متنافسين بعد جولة عيد الأضحى عام ٢٠٠٣، والتي بشرت بأرقام قوية لفيلميهما «ميدو مشاكل» و«حرامية في تايلاند» قبل أن تنفجر أزمة الاجتياح الأمريكي للعراق وينضرب السيزون في مقتل.

لم أحب «الباشا تلميذ» حين شاهدته أول مرة، واعتبرته سطحيًا وخطوة للوراء بالمقارنة بحرامية في كي جي تو، وما زلت عند رأيي، غير أن الزمن انتصر لهذا الفيلم الخفيف الذي لم «يفرقع» رقميًا في شباك التذاكر (تجاوز حاجز السبعة ملايين بقليل)، ولكنه مع تكرار عرضه في الفضائيات اكتسب شعبية متزايدة بين أجيال متعاقبة من الجمهور.

هذه الشعبية في تقديري منقطعة الصلة بالمستوى الفني للفيلم الذي لا يعدو كونه سلسلة من الاسكتشات الهزلية مرتبة كيفما اتفق، والكوميديا به بسيطة مُعتمدة بشكل رئيسي على حضور أبطاله وقدرتهم على أداء الإفيهات التي امتلأ بها حوار الفيلم، (وأغلبها تقليدي بالمناسبة بل وبعضها منحوت من أعمال أخرى مثل «مدرسة المشاغبين» و«جاءنا البيان التالي»).

ضم كاست الفيلم بالأدوار الرئيسية والمُساندة تشكيلة ممن كانوا في طريقهم ليصبحوا نجوم المرحلة، وكان هذا بحق هو مفتاح لقلوب مُشاهديه، حيث دعم التجربة وجود حسن حسني ورامز جلال ومحمد لطفي وخالد الصاوي ولطفي لبيب ومها أحمد ومنى هلا ومحمد رجب في دور الشرير الرزل، وبعضهم اقتصر ظهوره هنا على مشهد أو مشهدين مثل سليمان عيد ولطفي لبيب وسعيد طرابيك وسامي

مغاوري، وغطى حضورهم على فقر -وليس بساطة- الكوميديا.

حبكة الفيلم مُقتبسة عن الفيلم الأمريكي «لم تُقبَل من قبل» (١٩٩٩) الذي لعبت بطلته درو باريمور دور صحفية شابة تنتحل شخصية طالبة ثانوية، وتلتحق بإحدى المدارس من أجل تحقيق صحفي، ومع تمصير الحبكة تحولت الصحفية الشابة إلى بسيوني بسيوني (كريم عبد العزيز)، الضابط المكلف بالالتحاق بإحدى الجامعات الخاصة للإيقاع بالشبكة التي تروج المخدرات وسط طلبة هذه الجامعة، وبدلًا من أن يلعب السيناريو على المفارقات المنبثقة عن فروق الأجيال بين الضابط الناضج وطلبة الجامعة لتوليد الكوميديا، فإن السيناريست بلال فضل اختار مداعبة الأحلام الطبقية للطبقة المتوسطة (أو أحلامه هو الشخصية) من خلال بطله الذي يخترق الطبقة البورجوازية من المجتمع التي يرتع بها أولاد الأغنياء، ويفرض شخصيته وزعامته عليهم ويفوز بقلب أجمل فتياتهم، إنچي پرنسيس الجامعة (غادة عادل)، فينتصر بذلك له ولنا نحن أبناء الطبقة الوسطى، وهو في هذا يتقاطع مع حبكة «صعيدي في الجامعة الأمريكية» بل ويشترك معه في نفس التركيبة الشبابية التي حققت له شعبيته الهائلة.

كل هذا جعل «الباشا تلميذ» -ومن قبله «صعيدي..»- على أكثر من مستوى بمثابة وثيقة تحمل روح جيلنا، مواليد نهاية السبعينيات وعقد الثمانينات، والذين دعموا وتفاعلوا وشاركوا في ثورة المضحكين الجدد -باعتبارها حدثًا مجتمعيًّا تفاعليًّا وليس سينمائيًّا فحسب- وغالبيتهم الساحقة من شباب الطبقة الوسطى. إفيهاتهم، لغتهم، ثقافتهم، هيبرتهم وصياعتهم الساذجة، أحلامهم الطبقية ونظرتهم للطبقة الأعلى باعتبارها «شباب متروشن وأوروبي، شباب انجليزي.. ع الأفورة ورة متربي، شباب انجليزي».

ومـن أجـل ذلـك التوحـد عـاش هـذا الفيلـم طيلـة هـذه السـنوات، وتحولـت إفيهاتـه مثـل «أسرة مـع بعضينـا» و«مـش دا مـش دا» وغيرهـا لجـزء مـن الثقافـة الشـعبية لجيـل الإنترنـت، تظهـر في الكوميـك والميمـز وحتـى الحـوار الشـفهي العـادي.

كـذا كنـا بصـورة أو بأخـرى في مقتبـل أيامنـا بمطلـع الألفيـة الجديـدة، والمُفارقـة أن اللقـاء الثـاني بـين كريـم عبـد العزيـز وغـادة عـادل في «نـادي الرجـال السري» يمكـن اعتبـاره أيضًـا بمثابـة وثيقـة شـاهدة عـلى مـا آل إليـه حـال نفـس الجيـل مـن أبنـاء الطبقـة الوسـطى بعـد مـرور خمسـة عـشر عامًـا عـلى اللقـاء الأول في «الباشـا تلميـذ».

العام ٢٠١٩

في موسـم عيـد الفطـر ٢٠١٨ عُـرضَ فيلـم «الأبلـة طمطـم» مـن بطولـة ياسـمين عبـد العزيـز وإنتـاج شركـة أوسـكار، وكان فشـله التجـاري مـؤشرًا واضحًـا عـلى أن القالـب الفنـي الـذي حقـق نجاحـات ياسـمين السـابقة بأفلام «الـدادة دودي» (٢٠٠٨) و«الآنسـة مامـي» (٢٠١٢) قـد فقـد جاذبيتـه.

وفي موسـم عيـد الأضحـى بنفـس العـام كـسر فيلـم «البدلـة» حاجـز السـتين مليـون جنيـه بفضـل خلطـة كوميديـة جعلـت منـه جـزءًا مـن الخروجـة الأسريـة للطبقـة المتوسـطة.

في ضـوء هـذه الأرقـام اسـتطاعت شركـة أوسـكار فيـما يبـدو الوقـوف عـلى قـراءة سـديدة لمـزاج جمهـور المرحلـة الحاليـة، وبُنـاءً عليهـا حـددت جمهورهـا المُسـتهدف بفيلمهـا الجديـد «نـادي الرجـال السري»، بـدءًا مـن اختيـار الموضـوع والحبكـة وحتـى توقيـت العـرض، وأثمـر هـذا سـتين مليونًـا أخـرى مـن الجنيهـات حصدهـا «النـادي..»، وثمـة ملحوظـة مهمـة رصدهـا الناقـد والمُحلـل السـينمائي محمـد حسـين مفادهـا أن هـذا النجـاح الرقمـي

تحقق على مدار شهور، امتدت منذ بدء عرضه في إجازة منتصف العام وحتى بدء شهر رمضان، حافظ الفيلم طيلة هذه الشهور على أقل نسبة انخفاض في إيراده الأسبوعي.

هذا الاستقرار في حد ذاته حمل في طياته إشارة لطبيعة جمهور الفيلم، فهو ليس جمهور عيد، ولا من فانز كريم عبد العزيز مثلًا، وإنما جمهور عادي انجذب لموضوع الفيلم من خلال دعاية ال word of mouth لدرجة اعتباره ظاهرة مثيرة للفضول وجزءًا من الخروجة الأسرية بالمولات أو مثل زيارة كيدزانيا أو دريم بارك أو كوبري روض الفرج!

موضوع الفيلم في هذه الحالة جزء لا يتجزأ من تفسيرها، فهو يتناول أزمة الفتور الذي يتسلل إلى العلاقة بين الأزواج بعد مرور سنوات على زيجتهما، ويدفع أحد الطرفين أو كليهما للبحث عن الحب والشغف في علاقة أخرى مع طرفٍ ثالث، وهو أمر معلوم للكافة أنه أضحى يمس الآن شريحة واسعة من الرجال والنساء تحديدًا في سن الثلاثينات والأربعينات، وبالذات مع شيوع تكنولوجيا التواصل الاجتماعي التي يسرت إقامة هذا النوع من العلاقات بمعزل عن الأعين.

أي أننا بصدد فيلم يرصد تحولات الجيل الذي تفاعل قديمًا في عشرينياته مع التجربة الشبابية بفيلم «الباشا تلميذ» وقد كبر أفراده وصاروا أرباب أسر وربات منازل، وبقليل من إعمال الخيال بوسعنا أن نتخيل أن الزوجين أدهم (كريم) وهاجر (غادة) هنا هما نفسيهما بسيوني وإنجي بعد مرور خمسة عشر عامًا على نهاية «الباشا تلميذ». وقد تزوجا وأنجبا وارتقيا ماديًا واجتماعيًا قبل أن يتسلل الفتور بينهما، ويجد الزوج (أدهم/ بسيوني) نفسه بحاجة لإشباع رجولته في علاقة خارجية.

هـذه الأعـوام الخمسـة عـشر الفاصلـة بـين الفيلمـين امتـد أثرهـا ليطـول كل شيء داخـل الشاشـة وخارجهـا في تنـاص عفـوي مدهـش بـين الفيلـم والواقـع:

- على مستوى المضمون:

لعـب العيـال بـين الشـباب في الجامعـة وانحرافاتهـم العبيطـة التـي تدفـع إليهـا رغبتهـم في استكشـاف العـالم والجنـس الآخـر، انتقلـت هنـا لانحرافـات منتصـف العمـر وهـوس إثبـات الفحولـة والتمسـك بالشـباب الغـارب، مـما يدفـع الرجـال -والنسـاء- للعَـط وارتـكاب الحماقـات بحثًـا عـما يدغـدغ رجولتهـم وأنوثتهـن وينعـش إحساسـهم بذواتهـم، التـي هرسـتها عجلـة الحيـاة اليوميـة أو عـلى حـد قـول أدهـم حـين سـألته زوجتـه عـما إذا كان قـد أحـب المـرأة الأخـرى:

«حبيت نفسي وانا معاها».

- الحبكـة التـي أعدهـا السيناريسـت أيمـن وتـار ذات نكهـة أجنبيـة فواحـة، وهـذا في حـد ذاتـه لا يشـكل أزمـة بقـدر مـا تكمـن أزمـة الفيلـم الحقيقيـة في الفقـر الشـديد الـذي اتسـمت بـه مُعالجـة هـذه الحبكـة، والتـي لم ترتـق للفكـرة الواعـدة والمُبـشرة بكوميديـا صاخبـة.

الكوميديـا بأنواعهـا غابـت كليًـا وسـط الكليشـيهات والاسكتشـات المفككـة، أو للدقـة حـضرت الكوميديـا وغـاب الضحـك؛ إذ اتسـمت كل الإفيهـات ومحـاولات الإضحـاك بالرتابـة والتقليديـة وثقـل الظـل، وهـي الملحوظـة المتكـررة عـلى سـبيل المثـال بشـأن المسلسـلات الكوميديـة في رمضـان هـذا العـام والأعـوام الفائتـة، ومقابـل طزاجـة الكوميديـا في «الباشـا تلميـذ» و«صعيـدي..» و«عبـود» و«الناظـر» و«حراميـة في كي جـي تـو» زمـان، بـدا كل شيء هنـا في «النـادي..» نسـخة باهتـة مكـررة مـن نسـخة مـن نسـخة مـن نسـخة مـما كانـت عليـه الكوميديـا التـي أشـعلت ثـورة

المضحكين الجدد قديمًا.

- الأكثر من ذلك هو التجاء وتار والمخرج خالد الحلفاوي لقولبة جميع الشخصيات: أدهم (كريم عبد العزيز) هو الجان الوسيم خفيف الظل الذي رأيناه في كل أفلامه السابقة، ماجد الكدواني في دور السنيد المليان ارتد ستة عشر عامًا إلى الوراء، لمرحلة كان قد ودعها منذ أفلامه القديمة مع كريم «حرامية في كي جي تو» و«حرامية في تايلاند» من دون خفة الظل التي تميز بها في ذلك الحين.

حتى غادة عادل التي كانت قد تحررت من جمودها من بعد «الباشا تلميذ» وأثبتت نفسها مرارًا كفيديت وممثلة موهوبة، تعرضت هنا لانتكاسة قوية، وأدت الدور (المكتوب بسطحية من الأساس) كروبوت أو مانيكان مصقولة البشرة منتفخة الشفتين تردد جمل الحوار بميكانيكية.

- غابت الوجوه المُساندة المحبوبة التي أنقذت «الباشا تلميذ» قديمًا، واقتصر الدعم هنا على بيومي فؤاد الذي لا يفتأ يكرر ويعيد ويزيد في لوازمه وردود أفعاله التي استُهلِكَت عن بكرة أبيها في الأفلام والمسلسلات والإعلانات التلفزيونية، بالإضافة طبعًا لحصة مسرح مصر من الكاست ويجسدها هنا حمدي الميرغني، والفقرة الشرفية المُقررة لأكرم حسني وأحمد أمين.

- الهوس بعمليات التجميل بمستوياتها خلق حالة متفاقمة من الجنون جعلت من الممثلات والنجمات نسخًا مكررة شديدة الافتعال لدرجة القبح، ملامح مصقولة منتفخة بالبوتكس وشفاه مكتنزة وأسنان بيضاء نضيدة متساوية، لا فارق بين غادة عادل ونسرين طافش وياسمين صبري ومي عز الدين وسمية الخشاب وغادة عبد الرازق ورانيا يوسف إلخ، في مظهر جديد من مظاهر الافتعال الذي انطبع

على الحالة السينمائية بوجه عام، وهو ما يمكن تصور قدر فداحته بملحوظة التحول الكبير في ملامح الممثلات عما كن عليه قبل عقد من الزمان، فقدن ما كان يميز جمال كلٍّ منهن على حدةٍ وأصبحن أقرب لدُمَى متشابهة.

كل ما سبق أنتج حالة من الإفلاس والافتعال في الشكل والمضمون أفقدت الكوميديا أية قدرة على إثارة الضحك، وهذا رأي شخصي بطبيعة الحال؛ لأنها وجدت طريقها إلى قلوب وجيوب الجيل الجديد والجيل الأقدم الذي دعم وآزر ثورة المضحكين الجدد زمان، وانتقل الآن لدعم «نادي الرجال السري»، والذي هو بصورة أو بأخرى انعكاس لما آل إليه حال جيلنا على مدار العقد ونصف العقد الماضيين.

بحب السيما (٢٠٠٤)

واقعتان من دفتر الذكريات تحملان دلالات مقاربة حدثتا وقت طرح فيلم «بحب السيما» في دور العرض المصرية:

الأولى مرتبطة بمقال قرأته بإحدى الصحف كتبه أحد الأسماء المعروفة إعلاميًا آنذاك من رجال الدين المسيحيين، وإن كنت لا أذكر الاسم نفسه، ولا إن كان مُنتميًا للكنيسة الأرثوذكسية أم الكاثوليكية. ما أذكره هو استياءه الشديد من العديد من المواقف التي حفل بها الفيلم الذي ندور أحداثه حول أسرة مصرية قبطية، اعتبرها مُسيئة للديانة المسيحية، وكان من ضمن تحفظاته نشوء علاقة حميمية غير شرعية بين الزوجة المسيحية ورجل ملتح، باعتبار أن لحية الممثل زكي فطين عبد الوهاب تشير لكونه مسلمًا(!) وهو ما يبدو عجيبًا، وكأن غضبة أبونا سببها أن الزوجة المسيحية زنت مع رجل مسلم تحديدًا وليس لأنها زنت من الأساس(!)، والمفارقة أن الفيلم لم يشر بكلمة واحدة لإسلام هذا البطل أو مسيحيته، بل واختير له اسم محايد «يوسف ممدوح»؛ لأن القضية ليست متعلقة بالدين بقدر ما هي متعلقة بالإيمان.

الواقعة الثانية أكثر شخصانية، وتتلخص في أن صديقًا لي قصد إلى السنيما لمشاهدة الفيلم، وانزعج بشدة من مشاهد صلاة بطل الفيلم وابتهاله أمام الصليب المُعلق على حائط داره، وأخبرني أنه غادر القاعة في منتصف الفيلم شاعرًا بإثم عظيم لمشاهدته هذا «الكفر البواح»، ومتوسلًا إلى الله أن يسامحه(!) في تقمص عفوي مدهش لشخصية عدلي، بطل الفيلم المُتشدد التي لعبها محمود حميدة!

إلى هذه الدرجة كانت مصر في بدايات الألفية الجديدة مُحتقنة

بصديد التشدد وكراهية الآخر، في تلك السنوات التي شهدت ذروة تمدد ما عُرِفَ بالصحوة الإسلامية بين طبقات المجتمع، كانت البيوت والعقول والقلوب مفتوحة لشرائط ودروس تشكيلة من المشايخ المتشددين وجدي غنيم ومحمد حسين يعقوب ومحمد حسان ومحمود المصري، وكانت الطبقة المتوسطة تتعرض لاختراق ناجح من الدعاة الجدد وفي مقدمتهم الحصان الأسود عمرو خالد، كان المجتمع يتعرض للأسلمة بوتيرة متسارعة عجزت الدولة الكهلة عن صدها، وكان من جراء ذلك نمو حالة الشحن الطائفي بين المسلمين والمسيحيين الذين أفزعهم ما يتعرضون له من إزاحة وتغريب في بلدهم، وتعددت المظاهر المخيفة لهذه الحالة وأبرزها أزمة وفاء قسطنطين وكاميليا شحاتة.

المفارقة هنا أن «بحب السيما» الذي أثار من ردود الفعل ما هو أكثر بكثير من الواقعتين المذكورتين بعاليه، وكاد أن يتعرض للمنع بالفعل لولا صدور حكم قضائي تاريخي بالموافقة على عرضه.. المفارقة أن موضوع هذا الفيلم تحديدًا اختص بالتأمل والتحليل لهذه الحالة من التطرف الديني والمجتمعي بالكثير من الموضوعية والتجرد، وذلك في إطار قصة تتماس مع أحد الهواجس التي حملها أسامة فوزي طيلة الوقت وأودعها في كل أفلامه، وهو رحلة الوصول إلى الله، تلك الرحلة التي أزعم أن كثيرين منا قد مروا بها على نفس المنوال الذي سارت عليه رحلة عدلي بطل الفيلم.

إلى جانب هذه الرحلة، فثمة قواسم أخرى في «بحب السيما» مشتركة ومكررة في أفلام أسامة فوزي الثلاثة الأخرى، سواء تلك التي كتبها مصطفى ذكري أو هاني فوزي، الأمر الذي يشي بأن دور أسامة رحمه الله لم يكن يقتصر فقط على الإخراج، أو يبدأ بعد انتهاء السيناريست من عمله، بل العكس هو الصحيح، فالأفلام كلها مُنتمية

إلى بوتقة عقلية ووجدانية واحدة يسهل التقاط خصائصها وتفاعلاتها ل وتطورها من فيلم إلى فيلم:

● ما بين عوالم سائقي المايكروباصات في «عفاريت الأسفلت»، والبلطجية والمومسات في «جنة الشياطين»، والطائفة المسيحية في «بحب السيما»، وكلية الفنون الجميلة في «بالألوان الطبيعية».. سنجد أن كل أفلام أسامة فوزي تدور داخل عوالم مُنغلقة على ذاتها أو طوائف مُحتفظة بخصوصيتها. من خلال هذا التحوصل يعيد أسامة بناء العالم بحيث يعكس صورة العالم الحقيقي من زاوية تتيح أفضل استعراض للهم الإنساني الذي يستهدف تأمله وتحليله.

اختيار الطائفة المسيحية في «بحب السيما» على سبيل المثال أتاح استعراض التناقضات والأزمات التي ينتجها التشدد الديني على المستوى الإنساني الشخصي البحت، من دون الانجراف إلى الديباجات والقوالب الدرامية المرتبطة بالتشدد لدى المسلمين، والتي اعتادت الدراما من واقع تجربة الإرهاب المسلح الخروج بها إلى نطاق أيديولوجي وتنظيمي أكثر اتساعًا، وبدلًا من ذلك اختار الفيلم الاقتراب من نموذج الإنسان العادي المُتشدد بطبيعته من دون الحاجة لأيديولوجيا أو الانضمام لتنظيم مسلح، وتتبّع بقدر كبير من الموضوعية والتفهم المآلات الطبيعية لهذا التشدد، والذي أودى بالأسرة للتفسخ والتعاسة ودفع بالزوجة المضغوطة والمحرومة إلى الخطيئة بغير عمد.

● الاشتباك مع المجتمع وفضح زيفه وأكاذيبه واستعراضها في قالب هزلي لا تتعارض كاريكاتوريته مع موضوعيته، سنجد عالَم منير رسمي البورجوازي في «جنة الشياطين» كئيبًا باردًا مقبضًا ومفتقرًا للحميمية والحياة اللذين يزخر بهما العالم السفلي الذي اختار «طبل» الانتساب إليه، كذلك ثمة استعراض مكثف لزيف وتفسخ المجتمع داخل إطار

عالَم كلية الفنون الجميلة في فيلم «بالألوان الطبيعية»، بل وصرخ بها علي (رمزي لينر) بشكل مباشر في خضم ثورته: «كلنا كدابين».

أما هنا في «بحب السيما» الحافل باستعراض مظاهر الزيف والكذب، فبإمكاننا رصد ثلاثة مناسبات اجتماعية حاشدة ذات طابع ديني تدور كلها (المحفل الديني الغنائي - حفل زفاف نوسة وملعي - جنازة عدلي) وتتحول بفضل سوء طوية أفرادها وامتلائهم بالزيف والكراهية لتراشق بالألفاظ النابية، ينتهي بعراك هزلي وتبادل للكمات، وعبّر أسامة عن موقفه إزاء هذا القدر من الزيف والكذب بأن جعل بطله نعيم (الطفل - آنذاك- يوسف عثمان) يتبول عليهم من عل مرددًا «نجاملكم في الأفراح».

● اقترن الاشتباك مع المجتمع بالدخول في مواجهة موازية مع السلطة، وهي مواجهة ربما كانت أكثر مباشرة في الفيلمين الأخيرين «بحب» و«بالألوان» عن سابقيهما «العفاريت» و«الشياطين».. في «بحب السيما» اشتباك مع صور ومستويات وأطياف مختلفة «ومتداخلة» من السلطة بدءًا من الأب والأم والطبيب ورجال الدين وصولًا لرأس السلطة، جمال عبد الناصر في زمن الستينيات الذي تدور به الأحداث.

● في الأفلام الأربعة ثمة تركيز على الجنس ليس لأغراض تجارية بطبيعة الحال -مش أسامة- ولكن كجزء لا يتجزأ من من حالة الصدق والتصالح مع الطبيعة الإنسانية التي تحكم الرغبة جزءًا كبيرًا من دوافعها سواء أكانت رغبة مجردة أو مقترنة بالعاطفة. أسامة في «بحب السيما» استخدم الجنس بشكل مكثف وبجرأة عالية؛ لتجسيد الصراع الذي ينجم عن قمع التفسيرات المتشددة اللاعقلانية للدين للرغبة والعاطفة والآثار الكارثية المترتبة على هذا القمع، والتي تدفع في اتجاه عكسي لما يُفترض أن يستهدفه الدين، بل ويمكن القول إنه في إصراره على تنفيذ

رؤيته الجريئة استهدف الصدام مع الجمهور المحافظ المتشدد على غرار بطله عدلي كجزء من الحالة الشعورية والإبداعية المسيطرة عليه.

● «الموت» ضيف دائم بأفلام أسامة فوزي بمقادير متفاوتة من التركيز، بلغت ذروتها بطبيعة الحال في «جنة الشياطين» الذي كان بطله الرئيسي ميتًا، وفي تقديري أن الموت هو جزء من المجهول الميتافيزيقي الذي يرغب أسامة في فك طلاسمه في بحثه عن الله.

في فينالة «بحب السيما» بموت الجد (رءوف مصطفى) فجأة أثناء جلسة عائلية أمام التليفزيون، فتولول النسوة ويتحلقن حوله، أما الطفل نعيم فيدير ظهره ويجلس أمام التليفزيون وتتعالى قهقهته أمام استعراض لثلاثي أضواء المسرح، بينما الصرخات لا تتقطع وراءه. هذه الفينالة تكاد تكون المعادلة لفينالة «جنة الشياطين». فإذا كان هؤلاء الشياطين، الفتية الثلاثة ومعهم المومستين حبة وشوقية قد تصالحوا مع موت (المجهول الميتافيزيقي) كبيرهم «طبل»، وانخرطوا في علاقات شهوانية إلى جوار جثته، فإن الطفل نعيم قاد بدوره تصالحًا مع المجهول الميتافيزيقي مُمثلًا في موت الجد وانخرط في الضحك أمام التليفزيون. تصالح الشياطين - المتمردين بطبيعتهم على الكود المجتمعي- بممارسة الحياة بنفس منطق طبل «الحي أبقى من الميت»، وتصالح نعيم - المتمرد على استبداد السلطة الأبوية» بحبه الجنوني للفن.

● في «بحب السيما» كما بالأفلام الثلاثة الأخرى جهد إخراجي هائل، والفاعل عضوي بين أسامة فوزي ورفاقه في صناعة الفيلم، وفي مقدمتهم هنا السيناريست هاني فوزي، وطارق التلمساني، مدير التصوير الذي تلاعب بالإضاءة وبالألوان لخلق حالات وجدانية متناغمة على تنافرها بقدر كبير من التوفيق. واشترك مع صلاح مرعي، مهندس الديكور العبقري في الانتقال بالصورة إلى شبرا الستينيات، الأمر الذي ساهم مع

الحوار وموسيقى خالد شكري والأداء التمثيلي الجيد جدًا للممثلين في الجمع بين خصوصية الحالة المسيحية وتناغمها العضوي الحميمي داخل النسيج المصري.

للأسف، اقتصر ميراثنا من أعمال أسامة فوزي رحمه الله على هذه الأفلام الأربعة، وغاب عنا بعد أن خذله المنتجون حين وأدوا أحلامه ومشروعاته، وخذله الجمهور الذي تجاهل أفلامه وأقبل على ما هو أقل منها، ولم يبق سوى أن ينصفه الزمن وتعيش أفلامه؛ ليراها أكبر عدد من الناس فيتأثرون بها في رحلتهم الخاصة للبحث عن الله، بعيدًا عن التشنج والتشدد الذي مارسه أسلافهم داخل الفيلم وخارجه.

أنا مش معاهم (٢٠٠٧)

فيلمٌ آخر من نوعية من الأفلام التي تكتسب مع الوقت أهمية لها علاقة بموضوعها، ودرجة ارتباطها بطبيعة المرحلة الزمنية التي أفرزتها بأكثر من قيمتها الفنية.

بعد عشر سنوات من نجاح «إسماعيلية رايح جاي» وثورة المضحكين الجدد، كانت السنيما قد قطعت شوطًا من التعافي ونمت أسواقها الداخلية والخليجية وازدادت سعتها كمًا وكيفًا، وتشجّع المنتجون على خوض مغامرات متفاوتة العواقب والأحجام ما بين الإقدام على إنتاج أفلام ذات ميزانيات باهظة، واختيار موضوعات وتيمات غير تقليدية، والمراهنة على وجوه جديدة.

أحد أشهر وأنجح الأفلام التي جمعت بين النوعيتين الأخريين من المغامرات الإنتاجية كان «فيلم ثقافي» الذي أنتجه سامي العدل منفردًا من شركة العدل جروب، لسيناريست ومخرج جديد هو محمد أمين، واختار لبطولته وجوهًا شابة لم تقف يومًا أمام الكاميرات إلا للعب أدوار صغيرة لا تعدو بضعة مشاهد وأحيانًا مشهد أو اثنين على الأكثر بالفيلم الواحد.

لم يحقق الفيلم عند عرضه بخريف عام ٢٠٠٠ نجاحًا رقميًا معتبرًا يكافئ قيمة فكرته بالغة الجرأة، ولكن نجاح الفيلم تحقق تراكميًا على مدار السنوات التالية ليصبح بحق شهادة توثيق فنية بالغة الصدق لمصر أواخر التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة.

إحدى النتائج المبكرة لنجاح الفيلم كانت انطلاق نجومية أبطاله الثلاثة فتحي عبد الوهاب وأحمد رزق وأحمد عيد. الأخير تحديدًا امتاز

بنغمـة كوميديـة مختلفـة افتقـر إليهـا زميـلاه أحمـد رزق الـذي لم يحجـز مكانًا وسـط كوميدينـات الصـف الأول، وفتحـي عبـد الوهـاب الـذي لم يجـد نفسـه في الكوميديـا، واتسـعت دائـرة اهتماماتـه لأنمـاط مختلفـة مـن الأدوار.

يمكننـا الآن بعـد كل هـذه السـنين أن نحكـم بـأن أحمـد عيـد قـد امتلـك طموحًـا ارتبـط عضويًـا بالكوميديـا، ومشروعًـا سـينمائيًا اتسـم بغـض النظر عـن قيمتـه أو وزنـه الفنـي، بقـدر كبـير مـن الموضوعيـة في تقييـم الـذات ودرجـة مشـهودة مـن المرونـة في إدارة مـا تمخـض عنـه هـذا التقييـم مـن رصيـد فنـي وتجـاري محـدود، الأمـر الـذي أتـاح لـه الطفـو عـلى السـاحة السـينمائية مـن حـينٍ لآخـر بفيلـم كوميـدي يتصـدر اسـمه أفيشـاته وتتراتـه، يحصـد ملايـين قليلـة مـن شـباك التذاكـر تسـمح ببيعـه للمحطـات الفضائيـة بسـعر مناسـب يغطـي تكلفتـه ويحقـق هامـش ربـح للمُنتـج والمـوزع، وهكـذا دواليـك في دورة رأس المـال التـي صـارت نهجًـا أساسـيًا للعمليـة الإنتاجيـة في الوقـت الراهـن مـع ارتفـاع ميزانيـات الإنتـاج بشـكل لا يغطيـه حجـم السـوق.

بعـد سـنوات قليلـة مـن ضربـة البدايـة في «فيلـم ثقـافي» اشـتغل عيـد أثناءهـا كبطـل مُسـاند في عـددٍ مـن الأفـلام لعـب بطولتهـا جانـات المرحلـة أحمـد السـقا وهـاني سـلامة، أقـدم عـلى خـوض أولى بطولاتـه المُطلقـة بشـتاء ٢٠٠٥ بفيلـم «ليلـة سـقوط بغـداد» مـن تأليـف وإخـراج مُكتشـفه محمـد أمـين في ثـاني تجاربـه الإخراجيـة، وكان بمثابـة إرهاصـة لطبيعـة الكوميديـا التـي يحلـم هـذا الكوميديـان الشـاب بتقديمهـا في أفلامـه الخاصـة، والتـي لا تقتـصر عـلى التسـلية فقـط عـلى غـرار الأفـلام التـي شـارك فيهـا بـأدوار مسـاندة، وإنمـا تحمـل أفـكارًا نقديـة لقضايـا مجتمعيـة ذات طابـع سـياسي واضـح بقـدر مـا يسـمح بـه السـقف الرقـابي.

تأكـد هـذا الاتجـاه بوضـوح أكـثر مـع طـرح فيلمـه الثـاني «أنـا مـش

معاهـم» في صيـف ٢٠٠٧ وسـط موسـم سـاخن عـجَّ بأفـلام أكـبر لعـب بطولتهـا نجـومٌ أشـهر مثـل «مرجـان أحمـد مرجـان» و«كـده رضـا» و«تيمـور وشـفيقة» و«عندليـب الدقـي» و«خليـج نعمـة»، وتـم دعمـه بأغنيـة جميلـة حملـت نفـس عنوانـه بصـوت بهـاء سـلطان غـزت الفضائيـات بفوتومونتـاج مـن لقطـات الفيلـم، ورغـم ذلـك بالـكاد تجـاوز إيـراده آنـذاك مليـوني جنيـه مـن العـروض المحليـة، وهـو رقـم لا تجعلنـا ضآلتـه ننسى أنـه ينتمـي لاقتصاد يسـبق التعويـم بمـا يقـرب مـن العـشر سـنوات.

وإذا كان «ليلـة سـقوط بغـداد» قـد تنـاول شـأنًا سياسـيًا خارجيًـا تحـت تأثـير هواجـس فجرهـا الغـزو الأمريـكي للعـراق، وذلـك في إطـار كوميـدي فانتـازي.. فـإن «أنـا مـش معاهـم» والـذي كان التجربـة الأولى لمؤلفـه السـيناريسـت فيصـل عبـد الصمـد اختـار الاقـتراب أكـثر مـن شـأن اجتماعـي داخـلي شـائك وهـو «الجيتـو الإسـلامي»، والـذي كان يمـر بطـور مـن الانفتـاح والتغلغـل العلنـي وسـط شريحـة جديـدة مـن المجتمـع المـصري بفضـل ذيـوع وانتشـار الجيـل الجديـد مـن الإسـلاميين الشـيك ذوي اللباقـة واللغـات فيمـن عُرفـوا بالدعـاة الجـدد أمثـال عمـرو خالـد ومصطفـى حسـني ومعـز مسـعود.

ظهـور هـؤلاء الدعـاة الشـباب بخطـاب دعـوي مختلـف عـن خطابـات الأجيـال السـابقة الأكـثر تشـددًا واقترانًـا بالاشـتباك مـع الدولـة، أرق حاشـية وأقـل اقترابًـا مـن النقـاط السـاخنة في الأيديولوجيـات الإسـلامية وأكـثر اتسـاقًا مـع مفـردات العـصر وميـلًا لتقديـم طبعـة لايـت مـن الإسـلام التنظيمـي، تسـتلهم منطلقاتـه وآلياتـه ولكـن في غـير الشـأن السـياسي.. ظهـور هـؤلاء الدعـاة أسـهم بقـوة في اختراقهـم لمسـاحات مجتمعيـة كانـت بعيـدة عـن أسـلافهم في أزمنـة الصـدام المسـلح مـع الدولـة، وذلـك بالتزامـن مـع ظـرف سـياسي دولي اتجـه لتخفيـف الضغـط عـلى التنظيـمات الإسـلامية الأكـثر

مرونة وأقل راديكالية، وفي مقدمتهم جماعة الإخوان المسلمين الذين حصلوا على ضوء أخضر من شرطي العالم لخوض الانتخابات البرلمانية المصرية عام ٢٠٠٥، وخرجوا منها بثماني وثمانين مقعدًا في أضخم حصاد سياسي للجماعة منذ نشأتها.

هذا الانتشار الواسع وهذه الأرض الجديدة أنتجا أو للدقة أعادا إنتاج إشكالية مزدوجة على أكثر من مستوى. الأولى هي علاقة هذه الشرائح الوافدة حديثًا لأرض الإسلاميين بكل ما تزخر به من ثقافة وسلوكيات منفصلة عن محيطها، بمكونات المجتمع الأخرى سواء بدوائر الأهل والأصدقاء والزملاء والمسيحيين إلخ. أما الإشكالية الثانية فهي العلاقة بالدولة التي لم تفقد حذرها تجاه هذه الجماعات المنخرطة ضدها في صراعات متعددة المستويات منذ الأربعينيات، وظلت معها في حالة من الشد والجذب حتى في أوقات الهدنة التي دومًا ما كان الإسلاميون ينقضونها بألعاب من تحت الترابيزة كما كشفت قضية سلسبيل في أوائل التسعينيات وجولة الألفين وحداشر بعدها بعشرين سنة.

حاول صناع الفيلم الخوض في هذه المنطقة المرصعة بالألغام بحذر شديد من خلال قصة بسيطة لعمرو المنياوي (أحمد عيد) طالب الطب ابن الأثرياء الذي يعيش حياة الطيش والنزق مع رفقة سوء قبل أن يصادف فرح (بشرى) زميلته بالكلية، والتي وإن كانت تشاركه في طبقته الاجتماعية إلا أنها على العكس منه متدينة لدرجة متقدمة من التزمُّت، ونشأت الأزمة حين انجذب كلٌ منهما للآخر، ووجد عمرو نفسه مسوقًا لمجاراة اللايف ستايل الخاص بها.

وانطلق السيناريو من هذه النقطة في محاولة لاستعراض العلاقات التي تحدثنا بشأنها بعاليه من خلال سلسلة من المفارقات ذات طابع

كوميدي خفيف الظل، مثل مشهد حفل الخطوبة الإسلامي، تصاعدت مع اقتراب فرح من منطقة خطيرة ووقوعها ضحية للجماعات الإرهابية التي تحاول استخدامها في تفجير قنبلة بمحطة رمسيس، لتسقط الفتاة بعد نجاتها فريسة لتيه من الحيرة يعرفها جيدًا كل من خرج من جيتو الإسلاميين لبراح العالم الطبيعي البعيد تمامًا عن أساطيرهم الشائهة عن الدين والدنيا، فخلعت الحجاب فيما يشبه النبوءة لما سيحدث بعدها بسنوات للكثير من البنات والسيدات إثر انهيار وتفكك الصحوة المزعومة، ووقع عمرو في شتات مماثل قبل أن تنفك عقدته بقدرة قادر من أجل نهاية سعيدة للفيلم، فيتزوج فرح ويُنشِئا أسرة متدينة وسطية كما يمكن أن تراها بكتيبات سفير للأطفال.

حاول صناع الفيلم تحقيق قدرٍ من التوازن في طرحهم لرؤيتهم الخاصة بتلك المنطقة الشائكة التي ندر أن تعرضت لها السينما بموضوعية مناسبة، فأصابوا حينًا وأخفقوا حينًا. ربطوا ربطًا مُوفقًا بين الجماعات الإرهابية ومؤسسات الأعمال الخيرية التي تتخذ ستارًا لغسل وتهريب الأموال وتنفيذ التفجيرات، ولكنهم في المقابل قدموا صورًا كليشيهية سطحية للإرهابيين، وبلغت السطحية حد السذاجة في مشهد شرح خطة استغلال فرح لنقل القنبلة إلى محطة رمسيس.

هذا التذبذب امتد إلى بناء الشخصيات وطبيعة تحولاتها وبالأخص شخصية عمرو، البطل الرئيس والذي قدمه الفيلم طالبًا بكلية الطب، ولكنه في نفس الوقت صايع ومقضيها شرب ومخدرات.. وحين يقع في حب فرح وتسحبه لمنطقتها يخضع لسلسلة من التحولات غير المُبررة بين الضفتين، فبعد اكتشاف القنبلة، يقرر بدون مبرر أن يتشدد ويلبس زي الباكستانيين، ثم لا يلبث بدون مبرر أيضًا أن يعتدل ويحلق لحيته ويعود لرفقته القديمة توطئةً للقائه بفرح مجددًا في الاستاد.

هـذه وغيرهـا مشـاكل احتـوى عليهـا سـيناريو فيصـل عبـد الصمـد (وهـو طبيـب أصلًا ويكتـب للسـنيما للمـرة الأولى بدعـم مـن صديقـه أحمـد عيـد) ولم يعالجهـا المخـرج أحمـد البـدري، ورغـم ذلـك لم تكـن المحصلـة مزعجـة، بـل بالعكـس احتـوت عـلى مناطـق كوميديـة لا بـأس بهـا، وتركـت المحاولـة أثـرًا ملموسًـا عـلى مشـاهد زي حـالاتي كان لا يـزال آنـذاك واقعًـا تحـت تأثـير الدعـاة الجـدد ويصـدق مظلوميـات الإخـوان التـي يدعمهـا الإعـلام الخـاص وبقناعـة أن هـذا الفصيـل «المظلـوم» (!) يسـتحق أن يتقبلـه النـاس بلحيتـه بنقابـه بأفـكاره التـي لم نكـن نفهمهـا حـق الفهـم حتـى شـاهدناها لايـف فيـما بعـد حـين شـب حريـق الألفـين وحـداشر.

كان هـذا هـو حـال الكثيريـن في ذلـك الزمـان، وفي مقدمتهـم أحمـد عيـد الـذي بـشر باحتـواء «الفصيـل الوطنـي» مرتـين بعدهـا في فيلميـه «رامـي الاعتصامـي» و«حـظ سـعيد»، وكان مـن أوائـل الفنانـين الذيـن انحـازوا لينايـر: لـذا فلـم يكـن مسـتغربًا دعمـه لترشـيح عبـد المنعـم أبـو الفتـوح لرئاسـة الجمهوريـة في انتخابـات ٢٠١٢، قبـل أن تـأتي الريـاح بمـا لم تشـته سـفنهم فتفـرق جماعتهـم وتشـتت شـملهم وتجعلهـم حبظلـمًا بظاظـا، ويعـودون إلى مربـع مـا تحـت الصفـر، ويتبقـى الفيلـم شـاهدًا عـلى تلـك المرحلـة التـي سـبقت الحريـق، وهـو مـا يكسـبه الآن أهميتـه الحقيقيـة بغـض النظـر عـن حصيلتـه الفنيـة والرقميـة.

مرجان أحمد مرجان (٢٠٠٧)

ليه مرجان تحديدًا من بين أفلام الزعيم؟

الإجابة تتلخص في أن هذا الفيلم فيما نرى يقف على نقطة دقيقة في المسيرة الحافلة لعادل إمام تُتيح لنا التأمل فيما سبقها والتدبر فيما تلاها.

بالعودة عشر سنوات للوراء، لصيف ١٩٩٧، وملايين «إسماعيلية رايح جاي» التي بلغت حاجز الاثنا عشر مليونًا، لم يتجاوز سقف إيرادات «بخيت وعديلة٢: الجردل والكنكة» فيلم عادل إمام الأخير، والذي عُرِضَ في مَطلع هذا العام رقم الستة ملايين جنيه. الهَزة كانت عنيفة بحق وأربكت حسابات السوق التقليدية تمامًا وبخاصةً بعد أن تحرك آل العدل أسرع من سواهم والتقطوا محمد هنيدي؛ ليصنعوا حوله فيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية» بخلطة شبابية خالصة موضوعًا وأدوات، وقفز إيراده لرقم غير مسبوق هو الثلاثين مليون جنيه.

شَهِدَ عاما ١٩٩٩ و٢٠٠٠ آخر رهانات من عادل إمام على خلطته الأثيرة منذ نهاية الحقبة الذهبية التي تعاون فيها مع وحيد حامد وشريف عرفة، حيث اشتمل فيلما «الواد محروس بتاع الوزير» و«بخيت وعديلة٣» على كوكتيل من الكوميديا والسياسة. الإخراج كان لنادر جلال، أحد مُخرجي الزعيم الأثيرين، وبدا الفيلمان كطبقين بالتين حاول صناعهما أكسابهما مذاقًا حريفًا بإضافة جرعة زائدة من التوابل الجنسية، وبدا الزعيم نفسه في أسوأ حالاته مع تكراره للوازمه التي حفظها الجمهور، وإصراره على أداء دور الشاب صاحب الفحولة الجنسية رغم التجاعيد التي ملأت وجهه.

تزامن هذا مع ما عُرِف إعلاميًا بـ «ثورة المُضحكين الجدد» والإيرادات القياسية التي حققتها أفلام محمد هنيدي وعلاء وليِّ الدين وتأهب مزيدٍ من الأسماء للصعود مثل أحمد السقا والشاب الجديد كريم عبد العزيز، وبدا أن الزعيم خلاص دقت ساعة نجوميته التي دامت لعشرات السنين، وتأكد هذا الشعور مع عودته في صيف ٢٠٠٢ بعد غياب سنتين بفيلم جديد تعاون فيه مع وجوه جديدة شابة أمام ووراء الكاميرا أبرزهم ابنه رامي إمام مخرجًا للفيلم الذي حمل عنوان «أمير الظلام» وجاء مرتبكًا وفقيرًا على صعيد الكتابة والتنفيذ، وحطت إيراداته المصرية في المركز الخامس بعد إيرادات محمد سعد والسقا وكريم وهنيدي على الترتيب.

كان هذا الفيلم بمثابة محاولة من عادل إمام لاستيعاب شروط المرحلة الجديدة بطريقته الخاصة، ورسَّخ نجاحها المتواضع من الانطباع بأنَّ جعبة الزعيم قد شطُبَت خلاص، قبل أن يأتي صيف ٢٠٠٣ حاملًا مفاجأة.

فمع طرح فيلم «التجربة الدنماركية» في دور العرض المصرية، انهالت سهام النقاد عليه، والكثير منها كان مُصيبًا، من دون أن يمنعه هذا من استجلاب إيرادات بلغت ثلاثة عشر مليونًا من الجنيهات فيما عُدَّ بعثًا جديدًا للزعيم الذي حَطَّ في هذه المرة في المركز الثاني بعد «اللي بالي بالك» لمحمد سعد، ومتفوقًا على هنيدي وكريم وأحمد حلمي..

الفيلم كان مؤشرًا لأنَّ عادل إمام استطاع بالفعل بلورة خلطة سينمائية جديدة مناسبة لجمهور مرحلة ما بعد «إسماعيلية»، والأهم كذلك أنها مناسبة لعادل إمام نفسه، وهو ما أكدته الأفلام التالية التي لعب بطولتها خلال السنوات التالية.

أول خصائص المرحلة الفنية الجديدة كانت السيطرة. فيه طبعًا

سيناريست بيكتب ومُخرج بيحرك ومُنتِج بيصرف، لكن القرارات الكبيرة والرئيسية بالعمل كانت من اختصاص الزعيم الذي كان يملك بالفعل بعد كل هذه الرحلة الطويلة من النجومية والنفوذ ما يُتيح له امتلاك هذه السيطرة، وفرض شروطه ورؤيته على المُنتجين وكل من بداخل الحقل السينمائي.

تتأكد هذه النقطة لو استعرضنا أسماء مُخرجي وكُتّاب أفلامه منذ بدء مرحلته الجديدة:

المُخرجون، علي إدريس (٣ أفلام)- عمرو عرفة (فيلمان)- مروان حامد (فيلم)- وائل إحسان (فيلم)- رامي إمام (فيلم).

وكلهم من مُخرجي مرحلة مابعد «إسماعيلية رايح جاي» وتجمعهم الحرفية التقنية والقدرة على خلق صورة لطيفة وإيقاع مُبهج لا بأس به للفيلم الكوميدي والتأثر بالسينما الهوليوودية، مقابل عدم وجود رؤية فنية حقيقية تُدير هذه القدرة التّقنيّة وتخدم رسالة الفيلم (مهما كانت بسيطة). يُستثنى من هذا التقييم مروان حامد الذي أخرج للزعيم «عمارة يعقوبيان» (٢٠٠٦) وهو الفيلم الوحيد الذي يمكن أيضًا استثناؤه من «السيطرة الكاملة» له بالنظر لطبيعته الخاصة وموضوعه المُختلف.

(طبعًا لا يمكن تخيل اختيار محمد إمام مثلًا لدور طه الشاذلي بعيدًا عن نفوذ والده، لكن المُجمَل هو انتماء الفيلم لسينما كاتبه وحيد حامد ومن قبله علاء الأسواني صاحب الرواية الأشهر، وهي عوالم تختلف بطبيعة الحال عن طبيعة أفلام عادل إمام الأخيرة، كما ظهرت تباشير الشخصية الفنية لمروان حامد في أولى أفلامه الروائية الطويلة، والتي أكدت نفسها في أفلامه التالية).

ومع افتقار هؤلاء المُخرجين الجدد للرؤية والشخصية الفنية التي

امتلكها أسلافهم على خريطة عادل إمام مثل شريف عرفة وسمير سيف، كان من السهل على الزعيم فرض هيمنته وشخصيته الكاسحة على قرارت الأفلام وتوجيه الكتابة واختيارات الممثلين. للأمانة، اختياراته وتوجيهاته عكست خبرة طويلة وأثمرت عن نتائج طيبة لسنيما خفيفة، ولكنها لا تُقارن بالسنيما الثقيلة التي صنعت المجد «الفني» للزعيم.

السيناريست يوسف معاطي هو اختيار عادل إمام الأثير للمرحلة الجديدة (ستة أفلام من أصل ثمانية)، وهو اختيار يمكن فهمه بتأمل مُجمَل أعماله -معاطي- السينمائية والتلفزيونية التي لعب بطولتها الزعيم وغير الزعيم من نجوم الشاشتين مثل يحيى الفخراني وهنيدي وياسمين عبد العزيز.

معاطي الذي بدأ مشواره بالكتابة الصحفية الساخرة، قبل أن يدخل الحقل السينمائي في أواسط التسعينيات بفيلم كوميدي هو «يا تحب يا تقب» من بطولة فاروق الفيشاوي وأحمد آدم والمنتصر بالله، حقق نجاحًا ملحوظًا أتاح إنتاج جزءًا ثانيًا منه مع نفس الأبطال، قبل أن تنفتح طاقة القدر لمعاطي ويختاره الزعيم ليكتب له فيلمه «الواد محروس بتاع الوزير» عام ١٩٩٩، ثم يبدأ معه حقبة ما بعد إسماعيلية.

امتاز معاطي بثلاثة خصائص مهمة لَبّت شروط عادل إمام للمرحلة الجديدة:

- قدرته على تحقيق أفكار طريفة سواء أكانت أصيلة أو مقتبسة من أفلام أجنبية (مثل فيلمنا «مرجان أحمد مرجان») بقدر كبير من خفة الظل الطبيعية، وبلورة شخصيات ذكية تلتصق بذاكرة المُشاهدين مثل مرجان وحمادة عزو وماما نونة ورمضان مبروك أبو العلمين حمودة. وإن كانت قدرته أقل أو نفسه أقصر في مد خيوط الحدوتة للنهاية في إطار بناء حقيقي متماسك.

- قدرته على تقديم لمسات إنسانية صادقة ومؤثرة ظهرت كأفضل ما يكون في العلاقة التي لا تُنسى بين حمادة عزو وماما نونة في المسلسل الرمضاني ذائع الصيت «يتربى في عزو» عام ٢٠٠٧.

(معاطي يحمل شغفًا شخصيًا كبيرًا بالأم ظهر جليًا في شخصية ماما نونة، ولا ننسى برنامجه التلفزيوني الشهير «الست دي أمي»).

وناسبَ هذا قرار الزعيم بالتوقف -متأخرًا جدًا!- عن أداء دور الشاب وتجسيد دور الأب لأبناء في سن الشباب، بما ينطوي عليه ذلك من إمكانات للكوميديا مبعثها مفارقات العلاقة بين جيل الآباء والأبناء، وما ينطوي عليه كذلك من لحظات إنسانية مؤثرة ظهرت في «التجربة الدنماركية» و«عريس من جهة أمنية» و-بدرجة أقل- «مرجان».

- سياسيًا بقي.. لو قارنًا بين مشهد عادل إمام تحت قبة البرلمان هنا في «مرجان» (٢٠٠٧) ونظيره في فيلم «النوم في العسل» (١٩٩٥) لاتضح لنا التحول الكبير في الخطاب السياسي لسينما الزعيم تجاه الدولة، من النقد اللاذع والهجوم الحاد المباشر لأعلى سقف مُتاح في منتصف التسعينيات، للسخرية الخفيفة التي لا تكاد تمس الدولة إلا بـرذاذ من النقد، فيما تصب جام مدفعيتها على مكونات المجتمع الأخرى من مثقفين وأكاديميين ويساريين وسياسيين وطبعًا الإسلاميين، خصوم الزعيم التقليديين.

في هذا الزمن -قبل ما يزيد عن عشر سنوات- كانت دولة مبارك، التي كانت قد تجاوزت هوّات شديدة الخطورة وخرجت منها سالمة، تواجه ضغوطًا غربية من إدارة بوش الابن ثم خليفته أوباما، وشرقية بواسطة قناة الجزيرة، يقابلها حراكٌ داخليٌ معارض ومُتصاعد، اصطفت به طوائف الإسلاميين والليبراليين واليساريين وأساتذة الجامعة والنقابات والمنظمات الحقوقية والصحفيين، وكنا في تلك السنوات الخدّاعات نتلقى

الأخبار من تغطيات الجزيرة ونسهر أمام «العاشرة مساءً» كل ليلة وننهل من آراء علاء الأسواني ومقالات فهمي هويدي وننفعل بجرأة عبد الحليم قنديل وننتظر من الأربعاء للأربعاء لقراءة صفحة «قلمين» لبلال فضل وعمرو سليم في جورنال الدستور، ونترنم بأشعار الفاجومي ونعجب بنضال وتجربة إردوجان(!) كان الكل يتحفز، وحرارة الشارع ترتفع توطئةً لحريق الألفين وحداشر.

ووسط كل هذا، اختار الزعيم الانحياز للدولة، وكان بالفعل سلاحها الناعم بالداخل المصري والعالم العربي كله في مواجهة هذه التحديات بالسخرية اللاذعة من زيف وادعاء كل من رفعوا رايات النضال ضدها، وكأنه كان يحذر من الانجراف وراء هؤلاء الأراجوزات (واتضح صدق كل كلمة قِيلَت بهذا الصدد بعدها بكام سنة)

لاقى هذا هوىً في نفس السيناريست خفيف الظل الذي تصعلك وعانى كثيرًا فيما يبدو بين أوساط المثقفين والفنانين واطلع على انحرافاتهم وتشوهاتهم فقرر أن يرد لهم الصاع صاعين، وبالفعل مسح البلاط بكل المزيفين والمتشنجين والمزايدين والمُتشدقين بالقضية الفلسطينية في فيلم «السفارة في العمارة»، وفي «مرجان أحمد مرجان» كرر نفس الهجوم على نفس المواقف والطوائف، ولكن حول دولة رجال الأعمال هذه المرة. وخارج دائرة عادل إمام كرر معاطي نفس التوليفة في فيلمه الكوميدي «الثلاثة يشتغلونها» (بُص دلالة الاسم أصلًا!) الذي لَعِبَت بطولته ياسمين عبد العزيز وأخرجه علي إدريس عام ٢٠١٠.

الرهان كان على السينما الخفيفة الضاحكة الخالية من التشنج، والقابلة للبقاء والمُشاهدة في أي وقت، وبالفعل مَرّت السنوات وأصبحت القضايا والمواقف المزيفة مدفوعة الأجر مثار الضحك والألش، فيما بَقِيَت الأفلام حاضرة دومًا بالحضور الهائل لعادل إمام وبالإيفيهات

التي صارت جزءًا لا يتجزأ من حوارنا اليومي العادي زي «شِرب شاي بالياسمين» و«لقد وقعنا في الفخ» و«حبيبي من أيام الجيزة» إلخ.

برضه، اشمعنى «مرجان» تحديدًا؟.

الإجابة، لأن هذا الفيلم هو الأخير الذي ظهر فيه عادل إمام على الشاشة بكامل لياقته، في أفلامه التالية «حسن ومُرقص» (٢٠٠٨) و«بوبوس» (٢٠٠٩) بَهتَ حضور الزعيم شيئًا فشيئًا، مع تكرار نبرة الوحدة الوطنية في الأول، والابتذال الجنسي لدرجة مُقززة في الثاني، والذي شَهِدَ انكسار الخط البياني لإيراداته لأول مرة مُنذُ «التجربة الدنماركية» عام ٢٠٠٣.

شَهِدَ عام ٢٠١٠ آخر أفلامه السينمائيّة حتى الآن وهو «زهايمر» من تأليف نادر صلاح الدين وإخراج عمرو عرفة، وابتعد فيه عن أيّة موضوعات سياسيّة واقترب من أزمة إنسانية تبدو أقرب ما يكون لمعركة الزعيم الأخيرة مع الخَصم الذي لا يُهزَم، الزمن، الذي انتزع السينما من قبضته؛ إذ لم يَعُد يَملك اللياقة الفنية التي تُتيح له تقديم وجبة تُغري جمهور السينما بالنزول لمُشاهدتها، واكتفى بجمهور التلفزيون الذي يُشاهد مُسلسله الرمضاني الجديد كل سنة. ولكن خلاص، الجِداريّة شُيِّدَت على مدار عقود، وسيبقى الزعيم في كلامنا وضحكنا وألشنا على المُتاجرين بالمواقف وبالدين وبالقِيَم جيلًا بعد جيل.

الراقصة والسياسي (١٩٩٠) - كشف المستور (١٩٩٤)
إحكي يا شهرزاد (٢٠٠٩)

كنا قد خلصنا في مقالٍ سابق إلى اعتبار مجموع أعمال السيناريست الكبير وحيد حامد بمثابة وثيقة تاريخية تروي التقلبات السياسية والمتغيرات الاجتماعية التي طرأت على مصر والمصريين منذ يوليو ١٩٥٢ وحتى يومنا هذا، وضربنا لذلك مثالًا بالمقارنة بين ظروف ودوافع وأزمات ومآلات أبطال فيلميّ «المنسي» (١٩٩٣) و«ديل السمكة» (٢٠٠٢).

المرأة موجودة وبقوة في أفلام وحيد حامد، ولكنها دومًا ما تأتي ضمن الرحلة أو الصراع الذي يخوضه الرجل، جزءًا أساسيًا منها أو طرفًا فيها أو سببًا لها أو حتى جائزة (!) وإن كانت ثمة استثناءات محدودة حلت فيها محل الرجل وخاضت الرحلة أو الصراع بنفسها، وكالعادة يمكن عن طريق مقارنة هذه الحالات الاستثنائية والتفتيش عن الخيوط الممتدة فيما بينها استخلاص قصة أكبر تروي النقلات والمتغيرات التي عصفت بالمرأة المصرية، والتي هي مرآة لما زحف على مصر نفسها خلال العقود الأخيرة.

من بين هذه الأفلام الاستثنائية يمكننا اختيار ثلاثة أمثلة صالحة للتطبيق في هذا المبحث:

«الراقصة والسياسي» (١٩٩٠) - إخراج سمير سيف.

«كشف المستور» (١٩٩٤) - إخراج عاطف الطيب.

«إحكي يا شهرزاد» (٢٠٠٩) - إخراج يسري نصر الله.

يقول الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم في مقدمة كتابه «التجربة الأنثوية»:

«فالمرأة تقع في نقطة توتر بين طبيعة بيولوجية لم تتغير على الإطلاق، ورؤية حديثة بعض الشيء عن حرية جديدة، مما يجعلها مشغولة بالمحيط الذي تعمل فيه بيولوجيتها. الجنس هو مركز هذا المحيط، ولهذا فإن أسبابه ونتائجه وتأثيراته الاجتماعية والوجدانية تشكل نواة وجودها».

وفقًا لهذا الاقتباس الذي قد لا أختلف كثيرًا مع مضمونه، فالمرأة شاءت أم أبت، ولأسباب بيولوجية وإنسانية خارجة عن نطاق إرادتها، ستظل كينونتها ووجودها ودورها وتفاعل محيطها معها تدور في فلك الجنس في مدارات تقترب أو تبتعد وفقًا لاعتبارات ثقافية وتاريخية مختلفة، حتى في أكثر الأمم انفتاحًا وتحررًا، تظل المرأة أسيرة لقوى الشد والجذب تجاه هذه النواة سواء في تفاعلاتها الخارجية مع محيطها أو في تفاعلاتها الداخلية.

لو قارنًا بين بطلات الأفلام الثلاثة المُشار إليهم بعاليه: سونيا سليم، سلوى شاهين، هبة يونس.. طبيعة الشخصيات وبناؤها ومحيطها وأزماتها وردود أفعالها وتفاعلاتها مع محيطها، وحتى اختيارات الممثلات اللواتي لعبن أدوارها، فبإمكاننا رسم خط بياني لوضع المرأة المصرية خلال حيز زمني يمتد ما بين ثمانينيات القرن الماضي والعقد الأول من الألفية الجديدة، في ضوء متغيرات سياسية واقتصادية ومجتمعية وثقافية تحكم تفاعلات الشخصية مع نفسها ومجتمعها، بل ومع السلطة.

المرأة في «الراقصة والسياسي» المُقتبس عن قصة لإحسان عبد القدوس نُشرت ضمن مجموعته التي صدرت بنفس الاسم عام ١٩٨٧ هي سونيا سليم، الراقصة الشهيرة ونجمة المجتمع، كينونة مبهرة تجمع بين الجمال والقوة، تدخل في مواجهة مفتوحة مع السلطة مُمثلة في عبد الحميد رأفت، ضابط المخابرات السابق والوزير لاحقًا، بمعنى أنه

تجسد لتحولات دولة يوليو خلال عهديْ السادات ومبارك. يبدو الصراع هنا متوازنًا ومتكافئًا إلى حدٍّ كبير بفضل قوة شخصية سونيا سليم التي صقلتها الخبرات والتجارب وجعلت منها ندًّا يقارع السلطة ويتحمل لدغاتها، ويبادلها الضربات ضربة بضربة حتى تجبرها على عقد اتفاق مهادنة win-win situation يتحقق بموجبه عقد اجتماعي وسياسي جديد هو في حقيقته العقد الذي سار عليه نظام حسني مبارك. فالسلطة مشغولة بتثبيت وضعها واستقرارها بعد هزة اغتيال السادات؛ لذا فلا مانع لديها من التخفف مما يثقل كاهلها من مسئوليات مادية وأدبية تجاه الشعب، فتقبل الدخول في تحالفات مع خصومها الراغبين في تحقيق مصالح شخصية تعود في جزءٍ منها بالنفع على الشعب الذي ترغب السلطة في التخفف من أعبائه.

حدث هذا على أرض الواقع بالفعل مع استبدال سونيا سليم برجال الأعمال تارةً أخرى وبالجماعات المُتاجرة تارةً. غير أن الراقصة بالفيلم كانت في جوهر الأمر أشرف من الأثنين؛ إذ إنها لم تتاجر بالقيم الدينية أو تمتص دم الناس وغرضها من وراء هذا الحلف مع السلطة هو تحقيق غاية معنوية شخصية أقرب لفعل التطهر عن طريق وضع أساسات لمستقبلٍ أفضل.

وبتطبيق مضمون الاقتباس من مقدمة صنع الله إبراهيم، فسنجد أن شهرة وبزوغ نجومية سونيا سليم اقترنا بامتهانها الرقص الشرقي وهو المضمار الذي تحكمه درجة التناغم بين أنوثة الراقصة وجاذبيتها الجنسية وإتقانها لهذا الفن، أي إن قوة سونيا سليم الفعلية ارتبطت بشكل رئيسي باستغلال طبيعتها البايولوجية كامرأة تعيش تحررها الخاص وسط محيط ذي ردود أفعال متباينة إزاء تحرر المرأة لا تعبأ هي -سونيا- بها على الإطلاق بل وتعمد إلى الهزء بها والسخرية منها. فهي

تمارس الجنس مع عبد الحميد رأفت (السلطة) وتسخر من ضعفه الجنسي لدرجة لا يتحملها فيعاتبها قائلًا: «ميبقاش وشك مكشوف أوي كدا» لترد عليه بجرأة: «واغطي وشي ليه وأنا كاشفة رجليا؟»، وبعد اندلاع الحرب بينهما لا تتوانى عن الرد على معايرته لها بمهنتها كراقصة بمكاشفته بأنه هو أيضًا كسياسي «رقّاص» يرقص لسانه بالأكاذيب.

أما المجتمع، فلا تتردد في الدخول معه في مواجهات فرعية متوالية تنتصر فيها جميعًا بفضل شخصية كاسحة لا تخجل من طبيعتها البيولوجية بل وتتبنى -قوة شخصيتها- بشكل أساسي على تفاعل تلك الطبيعة مع محيطها.

عُرِضَ «الراقصة والسياسي» عام ١٩٩٠، بينما أغلب أحداثه تدور في عقد الثمانينات. أما «كشف المستور» المعروض عام ١٩٩٤ فتدور أحداثه في التسعينيات أي بعد مرور عقد كامل على قصة سونيا سليم. هذا الفارق الزمني يفتح الباب لتتبع الخيوط بين شخصية سلوى شاهين وسابقتها سونيا سليم في ضوء القواسم المشتركة بين الشخصيتين. فكلتاهما تمتاز بالجمال وقوة الشخصية المبنية على تجارب خاصة جدًّا في مقتبل حياتها قائمة على تفاعل الطبيعة البيولوجية للمرأة مع محيطها: احتراف الرقص في حالة سونيا، والدعارة في حالة سلوى لحساب المخابرات.

كلتا المرأتين لا تخجل من هذا التفاعل، سونيا تجأر به ولا ترى فيه عيبًا، وسلوى وإن كانت قد اعتزلت هذا العمل وطوت صفحته فإنها ظلت على قناعة تامة بأنها كانت تُسخِر جسدها في الفراش لخدمة الوطن كما يفعل الجنود في المعارك، الأمر الذي تكشف لها زيفه خلال رحلة صدامها مع السلطة التي رغبت في الاستعانة بخدماتها مجددًا بعد سنوات من الاستقرار في حياة طبيعية وكنف زوج محترم.

وهنا يمكننا ببعض من سعة الخيال أن نتخيل أن سلوى شاهين هي نفسها سونيا سليم بعد عشر سنوات من هدنتها مع السلطة، ويدعم هذا التخيل اختيار نجمة الجماهير نبيلة عبيد لتلعب الشخصيتين بالفيلمين، بل ولعل هذا ما قد دار بذهن عاطف الطيب ووحيد حامد على غرار ما أشرنا إليه بمقالنا عن «المنسي» و«ديل السمكة» من اختيار الممثل الراحل بيير السيوفي ليلعب دور المستر حسان بالفيلم الأول والثري الخليجي بالفيلم الثاني.

وإذا كان اعتزال سلوى شاهين لهذا العمل «الوطني» المشين مع وعد السلطة بإحراق الصور والأفلام التي التُقِطت لها مع الأعداء في الفراش لتكون بمثابة أدوات للسيطرة عليهم .. إذا كان هذا بمثابة المُعادل للمصالحة التي انتهت إليها جولة الصراع بين الراقصة والسياسي قديمًا، فإن الاستدعاء القسري من قِبَل السلطة والمقترن بتهديد صريح بكشف الماضي المستور يصبح بمثابة إيذان ببدء جولة جديدة من الصراع ألقت الضوء على ما اعترى الطرفين من تحولات بعد عشر سنوات من إلقاء السلاح.

المرأة التي توقفت عن استغلال طبيعتها البيولوجية في محيطها العملي وتحولت لزوجة محترمة وسيدة مجتمع من الطراز الأول. مرور السنين أفقدها شراستها وجرأتها القديمة إذ أصبحت لديها حياتها الجديدة التي تخشى عليها وترغب في صيانتها. وعلى العكس منها، أكسبت السنين السلطة توحشًا وغلظة بعد أن استقرت أوضاعها وأنتجت جيلًا جديدًا من الكوادر المخابراتية أكثر قسوة ونعومة من جيل كل من عبد الحميد رأفت في «الراقصة والسياسي» وطلعت الحلواني (يوسف شعبان) القواد المخابرتي المُلقب بجنرال السراير في «كشف المستور»، وأصبح الصراع هنا صفريًا لا يتحمل ألعاب ومكايدات

الراقصة والسياسي.

لا يمكن فصل «كشف المستور» عن بقية سيناريوهات وحيد حامد في حقبة التسعينيات الساخنة والتي شهدت تصاعد وتيرة نقده للسلطة وللمجتمع على حدٍ سواء حتى بلغت الذروة في نبوءة الانتفاضة الشعبية ضد السلطة بفينالة فيلمه «النوم في العسل» (١٩٩٥).

السلطة استقرت واشتد ساعدها، والمجتمع نفسه تغيرت تركيبته وثقافته بعد ما يقرب من عقدين من الانفتاح الاقتصادي وتجريف الحياة الثقافية مقابل ترك الساحة خالية للتيارات المتأسلمة: لذا فعند عودة سلوى شاهين (سونيا سليم سابقًا) لحلبة الصراع مجددًا بعد سنوات الأمان والدعة وجدت نفسها في مواجهة عالم جديد مختلف أكثر قسوة وخطورة، ما بين سلطة متوحشة ومجتمع متشدد تربطهما شبكة مخيفة من المصالح والبيزنس، وبالتالي لم تكن النهاية في صالحها رغم ما أبدته من رصيد الشجاعة والجرأة وسعة الحيلة، إذ لم تتردد السلطة في اتخاذ قرار تصفيتها حين حاصرتها سلوى في أحد الأركان.

وبمقتل سلوى شاهين/ سونيا سليم.. غاب نموذج المرأة الفاتنة ذات الشخصية الكاسحة التي لا تخجل من طبيعتها البيولوچية في مواجهة السلطة والمجتمع، ليظهر فيما بعد نموذج جديد مختلف من نسوة وحيد حامد تفصله عن جيل سونيا وسلوى خمسة عشر عام من المتغيرات السياسية والثقافية والمجتمعية.

كنا قد أشرنا في مراجعة فيلم «معالي الوزير» (٢٠٠٢) إلى دلالة مصير الوزير الفاسد رأفت رستم، الذي انتصر في جميع معاركه وتمكن من تأمين مقعده، ولكنه بالمقابل كُتِبَ عليه ألا يذوق طعمًا للنوم بسبب الكوابيس التي لا تنفك تطارده وتقض مضجعه. في تقديري الشخصي أن هذا يعد مؤشرًا لأن وحيد حامد بعد صولاته وجولاته الساخنة ضد

السلطة بالثمانينيات والتسعينيات وصل إلى حائط سد في مطلع الألفية الجديدة، وانتابه اليأس من إمكانية تقويم وإصلاح السلطة فضلًا عن الثورة عليها بعد أن توطدت جذورها واجتازت هوات اقتصادية وأمنية خطيرة، واستشرى فسادها حتى النخاع، بحيث لم يعد أمام المعارضين والشرفاء من حل إزاء انسداد الأبواب إلا انتظار عقاب السماء!.

وفي هذه الأجواء الغائمة المقبضة، ولدت قصة هبة يونس بطلة وحيد حامد الجديدة في فيلم «إحكي يا شهرزاد» (٢٠٠٩) والتي لعبت دورها منى زكي، وحملت من الخصائص في البناء ما يجعل منها مؤشرًا واضحًا على عمق التغيير الذي ضرب مصر والمصريين خلال الخمسة عشر عامًا التي فصلت بين مصرع سلوى شاهين في «كشف المستور» وبين خروج هذه البطلة الجديدة إلى النور لتبدأ جولتها الخاصة ضد السلطة والمجتمع على حدٍ سواء.

في مقدمة هذه الخصائص يأتي عمل البطلة كمذيعة تلفزيونية لأحد برامج التوك شو اليومية على أحد المحطات الفضائية. اختيار هذا العمل تحديدًا يحمل أكثر من دلالة:

من جهة فهو يعدُّ بمثابة تأريخ حي لملمح رئيس من ملامح تلك الحقبة التي رجحت فيها كفة الإعلام الخاص مقابل هبوط أسهم الإعلام الحكومي التقليدي الممتدة جذوره للحقبة الناصرية. اكتسب الإعلام الخاص مصداقية لدى الجمهور المصري وتحول مذيعوه إلى نجوم يدخلون البيوت كل مساء وصباح ويشكلون وعي المُشاهدين بخطاب نقدي بمقادير محسوبة خاضعة لسقف مُحدد سلفًا من قبل السلطة التي كانت تواجه آنذاك ضغوطًا من قبل ساكن البيت الأبيض لتوسيع أفق المجال السياسي والحقوقي.

ومن جهةٍ أخرى، فاختيار هذا العمل لم يقتصر دوره فقط على فتح

خطوط مواجهة مع السلطة والمجتمع، ولكنه أيضًا أتاح رسم حدود تفاعل الطبيعة البيولوجية للبطلة الجديدة مع محيط عملها، وهي بطبيعة الحال مختلفة تمامًا عن مثيلاتها لدى الجيل الأقدم من نسوة وحيد حامد: سونيا سليم الراقصة، وسلوى شاهين المومس المخابراتية المعتزلة. فجيل النسوة اللواتي تسلحن بالجمال والقوة المنبثقة عن طبيعتهن البيولوجية في مواجهة السلطة والمجتمع انكسر بمصرع سلوى شاهين، ليحل محله جيل هبة يونس الذي تم تدجينه وهندسته معمليًا من قِبَل السلطة والمجتمع على حدٍ سواء لنصبح في مطلع الألفية الجديدة بإزاء بطلة جميلة ولكنها هشة مضغوطة مجتمعيًا وإنسانيًا وجنسيًا وسياسيًا مصداقًا لقول خلف الدهشوري خلف «هو الضغط كله عليكي؟!».

في «إحكي يا شهرزاد»، كرر وحيد حامد استعمال البناء الذي سبق له استخدامه في «ديل السمكة» و«معالي الوزير» (الاثنان عُرضا عام ٢٠٠٢) والقائم على تفتيت الحدوتة إلى عددٍ من الوحدات أقرب إلى مجموعة من القصص القصيرة منفصلة متصلة معًا كحبات في عقد الحدوتة الأصلية. وإذا كانت الوحدة في «ديل السمكة» هي قصص العملاء الذين يزورهم أحمد كشاف النور، وفي «معالي الوزير» كوابيس رأفت رستم، فإنها في «إحكي يا شهرزاد» هي حلقات برنامج التوك شو الذي تقدمه هبة يونس، وأتاح هذا البناء التفتيتي استعراض صور من تفاعلات الطبيعة البيولوجية للمرأة المصرية مع الواقع المعاصر المحيط بها، والتي أنتجت ضغوطًا مزيدة كمًا وكيفًا من تلك التي أحاطت بجيل سونيا وسلوى.

بعد استقرارها الطويل، تراجعت ضغوط السلطة هنا إلى خلفية الصورة -من دون أن تغيب تمامًا- مقابل استفحال وتعاظم ضغوط

اجتماعيـة ذات صـور ومصـادر متعـددة اسـتهدفت جميعهـا النيـل مـن بيولوجيـة المـرأة بالطمـع تـارة وبالابتـزاز تـارة بالإضافـة لاشـتراكها كلهـا في ممارسـة أعتـى درجـات القهـر، وكل ذلـك قوبِـلَ مـن جانـب المـرأة بهشاشـة أو بمقاومـة يائسـة عـلى أفضـل تقديـر بعـد عقـود مـن التدجـين والترويض و«الإخصـاء» (!) إن جـاز التعبـير (!!)، وهـي عمليـة اشـتركت فيهـا السـلطة مـع المجتمـع الـذي توهْبَنَـت غالبيتـه السـاحقة (نسـبة إلى الوهابيـة) عـلى مـدار ثلاثـة عقـود فقـدت المـرأة خلالهـا الكثـير مـن قوتهـا ومكتسـباتها، مـن دون اسـتثناء لطبقـة دون غيرهـا. طـال القمـع والانتهـاك الجميـع مـن الطبقـات الدنيـا إلى الطبقـة البورجوازيـة.

لرصـد حجـم الهـوة الفاصلـة بـين صلابـة النسـوة مـن جيـل سـونيا وسـلوى شـاهين وهشاشـة جيـل هبـة يونـس، يمكـن المقارنـة بـين رد فعـليْ المرأتـين إزاء موقـف واحـد تقريبًـا. ففـي «كشـف المسـتور» وقفـت سـلوى شـاهين ثابتـة إزاء تحديـق حفنـة مـن النسـوة المنقبـات في ثيابهـا وشـعرها المكشـوف بأحـد المصاعـد، بعكـس هبـة يونـس التـي لم تتحمـل ضغـط نظـرات المُحدقـات بهـا في عربـة «السـيدات» بمـترو الأنفـاق فاختطفـت الطرحـة التـي قدمتهـا لهـا رفيقتهـا وغطـت شـعرها بحركـة متشـنجة كشـفت حجـم انهيارهـا تحـت وطـأة الضغـط المُسـلط عليهـا لا مـن الذكـور، ولكـن مـن إنـاث مثلهـا!

اختيـار منـى زكي في حـد ذاتـه مـن بعـد نبيلـة عبيـد يجسـد بوضـوح حجـم تراجـع التفاعـل بـين الطبيعـة البيولوجيـة للمـرأة بمحيطهـا وذلـك بالمقارنـة بـين الشـخصية الفنيـة للاثنتـين واختيـارات أدوارهـما مـا بـين جـرأة نبيلـة وخضـوع منـى لمفهـوم «السـينما النظيفـة» وهـو مصطلـح غـير نظيـف للإشـارة إلى الأفـلام الخاليـة مـن المشـاهد الحسـية. أيضًـا يمكـن اعتبـار عناويـن الأفـلام الثلاثـة بمثابـة خـط بيـاني كاشـف لقـدر وتسلسـل انـزلاق وضـع المـرأة

في المجتمع إزاء المكونات الأخرى. فمن «الراقصة والسياسي» الذي يحمل -العنوان- معنى الندية بين الطبيعة البيولوجية للمرأة والسلطة، مرورًا بـ «كشف المستور» الذي أضحت فيه الطبيعة البيولوجية بحاجة للستر مقابل توحش للسلطة، وصولًا إلى «إحكي يا شهرزاد» الذي اكتمل فيه تدجين المرأة وعادت إلى مقعد شهرزاد التي دورها الأساسي والوحيد هو التسرية عن شهريار (الذكر) بالحواديت وبغيرها، وبالتزامن مع توحش دور المجتمع في قهر المرأة يمكن تصور أن وحيد حامد لم يكتف باليأس من إصلاح السلطة ولكنه في ظرف استثنائي خطير بحجم الربيع العربي، اختار الانحياز إليها والتوحد معها في حرب طويلة الأمد ضد الإرهاب، الخصم المشترك الذي كشف أنيابه للجميع.

لتح (٢٠١٣)

ربمـا لم يكـن مـن قبيـل المصادفـة أن أخـرج مـن سـنيما الهـرم بعـد مشـاهدة الفيلـم في ليلـة مـن صيـف ٢٠١٣ لأوقـع عـلى اسـتمارة تمـرد! ليه ليس من قبيل المصادفة؟

لأن «لتـح» وبعفويـة غـير مُدبـرة يـكاد يكـون أحـد أصـدق الأفـلام تجسيدًا لمـصر المحشـورة في ذلـك البـرزخ الزمنـي بـين ينايـر ٢٠١١ ويونيـو ٢٠١٣ عـلى أكـثر مـن مسـتوى.

لا أتصـور أنـه قـد دار بخلـد المخـرج سـامح عبـد العزيـز ولا كاتبـيْ السـيناريو محمـد النبـوي وسـامح سر الختـم، أثنـاء صنـع الفيلـم تعمـد التـورط في أي رصـد أو تأريـخ لمظاهـر تلـك الفـترة العصيبـة، حـين كانـت بطـن البلـد مفتوحـة فعليًا، فضلًا عـن القيـام بـأي جهـد تحليـلي مـن وجهـة النظـر هـذه أو تلـك عـلى غـرار محـاولات بعـض الأفـلام الأخـرى الأكـثر جديـة أو تلـك التـي تزعـم هـذا، إمـا لطـرح رؤيـة معينـة أو لمجـرد الاسـترزاق مـن وراء الروايـات الشـعبية السـائدة عـن يوتوبيـا التمنتـاشر يـوم، مـا قبلهـا ومـا بعدهـا كـما حـدث بمجـرد تنحـي حسـني مبـارك حـين انهمـرت عـلى دور العـرض أفـلامٌ أعـدت عـلى عجـل لاسـتثمار الحـدث وهـو لسـه سـخن، كذلـك لم يرفعـوا بطبيعـة الحـال رايـات النضـال التـي رفعهـا البعـض الآخـر ضـد حكـم الإخـوان بأعـمال دراميـة رديئـة أبرزهـا مسلسـل «الداعيـة» الـذي عـرض في شـهر رمضـان بعدهـا بأسـابيع قليلـة.

الموضـوع أبسـط مـن ذلـك بكثـير، ولم يعـد كونـه محاولـة جديـدة مـن الحـاج أحمـد السـبكي ومحمـد سـعد لاسـترداد ناصيـة شـباك التذاكـر والأرقام الكبـيرة التـي اعتـادوا تحقيقهـا قديمًـا، وذلـك بتقديـم تنويعـة جديـدة عـلى

كاراكتر اللمبي داخل إطار حبكة بوليسية هزلية لا تهم منطقيتها أو تقليديتها أو مقدار إحكامها بأي حال بقدر ما تقوم بدورها في إفساح المجال لمحمد سعد ليعمل الشويتين بتوعه ويعلي على نفسه بجرعة زائدة من كوميديا الفارص التي يبرع فيها، وبالمزيد من الأڤورة اللفظية في الحوار. عادي يعني.

وفي صدد توليد الإفيهات، لجأ صناع الفيلم بطبيعة الحال إلى الاغتراف من مفردات المرحلة والتي كانت بحق منجمًا غنيًا بكل تيمات الكوميديا؛ إذ فتح اهتزاز نظام مبارك أبواب الفوضى والعبث والجنون على مصراعيها وأنتج غياب القبضة الأمنية سيولة فائقة في الأفكار والأطروحات التي كانت مكبوتة واتسم الكثير منها بالشذوذ ومفارقة الواقع على أغلب الأصعدة، وفي مقدمتها بالطبع أطروحات معسكر الإسلاميين بكل أطيافهم، وكذلك الوجوه الشابة التي تصدرت الساحة الإعلامية باسم الثورة وبأفكار لا تعدو كونها في أحسن الأحوال مبادئ نظرية لا تصمد مع أول اختبار على أرض الواقع، وأصابت الجميع لوثة بسبب الشهرة الإعلامية سواء ببرامج التوك شو أو على فيسبوك وتويتر، فاكتسب أي وكل عيل اجتمع له فولورز لسبب أو لآخر صفة الألوهية، وتحول الكل إلى أراجوزات في سيرك عبثي كبير توارى عنه تمامًا صوت العقل مع انفلات سلوكي وأخلاقي عام في المعاملات وسيادة مُطلقة لقيم وثقافة البلطجة في الشوارع التي انسحبت منها السلطة وتركتها نهبًا لبلطجية السياسة وغير السياسة تحت مظلة الحق في الاحتجاج والشارع لنا وكل هذا الهراء!

سيناريو «تتح» لم يكترث لكل هذه المخمضة إلا فيما يخدم استخراج الإفيهات، وبالفعل سنجد الكثير منها موظفًا في الحوار بعفوية وخفة ظل فائقتين في نصف الفيلم الأول تحديدًا قبل أن يندمج الفيلم في

الحبكـة البوليسـية، ووصـل للـذروة في مشـاهد تسـلل تتـح إلى جامعـة القاهـرة ليبيـع الجرائـد في أحـد مدرجاتهـا أثنـاء المحـاضرة بعـد أن أقنعـه أحـد الشـباب ممـن يربطـون الكوفيـة الفلسـطينية (كرمـز نضـالي وكـدا) أن مـن حقـه كمواطـن مـصري الوجـود في أي مـكان يرغـب بالوجـود فيـه، ودار بينهـما حـوار هـزلي اتخـذ فيـه الشـاب سـمت المُحـاضر بينـما تتـح لا يفهـم شـيئًا مـما يُقـال لـه، واختتـم الشـاب الـذي لعـب دوره محمـد جمعـة الحـوار بابتسـامة وجملـة آليـة مـن أدبيـات المرحلـة «أشـوفك في الميـدان» فـيرد عليـه تتـح تلقائيًـا «في جحيـم اللـه».

وعـلى مسـتوى آخـر، أنتجـت حالـة السـيولة التـي خلقتهـا ضعـف قبضـة الدولـة ارتخـاءً في معايـير الرقابـة التقليديـة بالتزامـن مـع ذيـوع ثقافـة ولغـة السرسـجية في الشـارع وأيضًـا في الموسـيقى وأفـلام السـينما التـي ازدادت إيحاءاتهـا الجنسـية مبـاشرةً وتصاعـدت نـبرة البـذاءة والشـتائم في حوارهـا، وهنـا في «تتـح» مثـلًا قـال محمـد سـعد لسـيد رجـب «إيـه يـا عـم انـت هتشـخ في بـوءي؟» وفي موضـع آخـر غنـى لبـوسي المطربـة الشـعبية التـي كانـت تتلـوى بغنـج (كديدنهـا في أفـلام السـبكي بتلـك السـنوات) إلى جـواره عـلى خشـبة أحـد الأفـراح الريفيـة «آه يـا فـول مدمـس، وأنـا نفسـي اغمِّـس» ثـم وفي نهايـة الغنـوة وجـه كلامـه للمعازيـم «انتـو ولاد وسـخة!» وهـي شـتمة تـرددت للمـرة الأولى بالأفـلام المصريـة عـلى حـد علمـي.

كل هـذه التفسـخ الـذي كان الفيلـم انعكاسًـا صادقًـا لـه دفـع الملايـين مـن غـير المُسيسـين للإقبـال عـلى توقيـع اسـتمارة تمـرد التـي خرجـت مـن السـنيما لأضـم توقيعـي إليهـا، بحثًـا عـن مخـرج للنجـاة مـن حفـرة الفـوضى التـي ابتلعـت حاضرهـم وتهـددت مسـتقبلهم حـين مشـوا وراء الشـباب اللـي بيشـوفوهم مـع منـى الشـاذلي ويـسري فـودة كل ليلـة في برامـج التـوك شـو.

تراوحـت أرقـام الفيلـم في هـذا الموسـم بـين العـشرة ملايـين والأربعـة

عشر مليونًا، وهي أرقام لا ترقى بالطبع لأمجاد محمد سعد القديمة بشبابيك التذاكر رغم أن الفيلم بالفعل كان مسليًا وإفيهاته في تقديري هي الأظرف من بين مجموع أفلامه. للأمانة لم أحب الفيلم عندما شاهدته للمرة الأولى، وإن أغرقت في الضحك كلما شاهدته فيما بعد بالعروض التلفزيونيّة، ويمكن الآن أن نزعم أن أغنيته الافتتاحية كانت بمثابة مصادفة أقرب إلى نبوءة غير مقصودة بالطبع، إذ ردد فيها أن «تتح جاي» وهو ما تحقق بالفعل بعد أسابيع قليلة من عرض الفيلم في صيف ٢٠١٣ بمجئ تتح آخر من نوع آخر (!) الأمر الذي يمكن اعتباره مستوى آخر لمدى مصداقية تجسيد «تتح» وبعفوية غير مُدبرة لمصر المحشورة في ذلك البرزخ الزمني بين يناير ٢٠١١ ويونيو ٢٠١٣.

الأفلام الأجنبية

Primal Fear (1996)

إذ أكتب هذا المقال في ليلة من خريف ٢٠١٩، تفصلني ثلاثٌ وعشرون سنة عن زمن العرض الأول لهذا الفيلم، والذي لازلت أحتفظ بالمقالات النقدية التي تناولته بالمراجعة في مجلة «أخبار النجوم» وقت عرضه بأقلام أساتذتي الأوائل: أحمد رأفت بهجت ورفيق الصبان ومصطفى درويش.

فيلم «خوف أساسي» مُقتبَس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الأمريكي ويليام ديهل، وهو التجربة السينمائية الأولى للمخرج جريجوري هوليبيت والذي كان قادمًا لتوه من عمله بالتلفزيون، ودمج في باكورة أفلامه بين عدد من الأنماط الفيلمية مثل فيلم المُحاكمات - فيلم الجريمة - الفيلم نوار، بالإضافة لاحتواءه على مضمون نقدي مهم يضعه عن جدارة ضمن أفلام النقد الاجتماعي التي حفلت بها حقبة التسعينيات.

أفلام المحاكمات في المُعتاد يتم توظيفها لرسم صورة للنظام القضائي والسياسي والاجتماعي والثقافي، محكومة برؤى صناعها، وذلك بحكم كون هذه الأفلام مُتمحورة حول هدف أوحد هو تحقيق العدالة.

فالعدالة كقيمة ثمينة هي محك لقياس درجة رقي المجتمع والنظام، إذ لا يتوقف تحققها على ما يحظى به النظام من الخبرات القانونية والفنية والطبية فحسب، بل الأهم من ذلك هو حجم الإيمان الجمعي بالمُثُل العليا التي تجعل من العدالة هدفٍ أسمى له أولوية مُطلقة ويسعى أطراف النظام وأفراد المجتمع للوصول إليه مهما كانت كلفته من مشاق وتضحيات ومواجهات.

العدالة إذن هي الجائزة، وطبيعة الصراع من حولها وأطرافه وأدواته

تضع المجتمع على درجته المُستحقة من سلم الرقي.

في «خوف أساسي»، وبعد افتتاحية متوسطة الطول قام الفيلم خلالها بتقدمة شخصياته الرئيسية (المحامي - صديقته السابقة ووكيلة النائب العام + النائب العام نفسه) واستعرض علاقاتهم ببعضهم بعضًا وبأطراف أخرى بالمدينة في مقدمتهم كبير الأساقفة ورأس الكنيسة والذي يحتل مكانة مجتمعية راقية.. بعدها انتقل السيناريو مباشرةً ليرصد جريمة قتل وحشية راح ضحيتها هذا الأسقف الكبير والذي لم يكتف قاتله بإزهاق روحه فحسب، بل عمد إلى تقطيع أصابعه واقتلاع عينيه من محجرهما وانهال على جسده بعشرات الطعنات، ولم تلبث الشرطة أن طاردت أحد المُشتبه بهم وألقت القبض عليه فإذا به فتًى غرير، من خدم الكنيسة، ذاهل ومُشوّش ومُلطخ بدماء القتيل، ليقرر مارتي فيل بطل الفيلم، الترافع أمام المحكمة دفاعًا عنه ضد اتهامه بالقتل.

منذ المشاهد الافتتاحية المبكرة حرص الفيلم على رسم صورة للمدينة أقرب لنمط الفيلم نوار أو الفيلم الأسود

(وهو مُصطلح يُطلق على طائفة من أفلام الجريمة والعصابات ظهرت في هوليوود في حقبة الأربعينات والخمسينات، وتميزت على مستوى الشكل بنزعة أسلوبية متأثرة بالتعبيرية الألمانية، وعلى مستوى المضمون بنزعة مزاجية سوداوية متأثرة في الكثير من قراراتها بأجواء ونتائج الحرب العالمية الثانية).

وهو ما يظهر بوضوح في بناء شخصية مارتي فيل، بطل الفيلم، المحامي اللامع الذي حصد قسطًا من النجومية والشهرة جعله موضوعًا لأغلفة المجلات، رغم أن نجاحاته المهنية بعيدة كل البعد عن تحقيق العدالة فهو:

- يصرح مرارًا بأنه لا يكترث لحقائق القضايا التي يترافع بها، ويرى

أن «الحقيقة الوحيدة» هي الرواية التي يجمعها ويقدمها للمُحلفين في قاعة المحاكمة.

- موكلوه من المشبوهين ورجال العصابات.

- نجاحاته مبنية بالأساس على قدرته على عقد الصفقات مع المدعي العام خارج المظلة القضائية، يخرج الأطراف الثلاثة (المحامي- موكله- المدعي العام) بموجبها رابحين، من دون اكتراث بتحقيق العدالة فعليًا.

لاحقًا، قدم الفيلم على لسان مارتي وجهًا آخر لشخصيته يفسر انتهاجه لهذه الأساليب غير النظيفة، فهو -كما شرح أثناء جلسة شراب- عمل في مكتب المدعي العام لسنوات ارتكب خلالها أخطاء أخلاقية، ودفعه شعوره بالندم للاستقالة والعمل بالمحاماة.

لماذا إذن يدافع عن المجرمين؟

يقول:

«لأنني اخترت النظر للجانب الطيب»!!

«أؤمن أن الناس في حقيقتهم أبرياء طيبون تضطرهم الظروف لارتكاب الشرور»!!!

(وهنا يكمن أساس المضمون الذي ينقده الفيلم كما سنر لاحقًا)

ولهذا فهو يقبل الدفاع عن آرون ستامبلر، خادم الكنيسة الشاب والمتهم بقتل كبير أساقفتها (لعب دور الفتى إدوارد نورتون في أول بطولاته السينمائية) ليكتشف بمعاونة الطبيبة النفسية التي انتدبها لتقييمه نفسيًا (فرانسيس ماكدورماند) أن هذا الشاب المُرهف ذا التأتأة يعاني اضطرابًا انشقاقيًا بالغًا جعله ينشطر من داخله مُختلقًا شخصية أخرى هي شخصية روي، الأقوى منه شكيمةً وهو الذي قتل الأسقف ومثل بجثته انتقامًا منه على الانتهاكات الجنسية التي كان يمارسها على فتية وفتيات الكنيسة.

مـارتي فيـل إذن عـلى غـرار أبطـال الفيلـم نـوار، هـو فـارس مـن نـوع خـاص يليـق بهـذه المدينـة التـي تعـوم عـلى بحـر مـن الفسـاد الـذي ضرب كل مؤسسـاتها والانحرافـات الجنسـية والماليـة والقضائيـة ممتـدة خيوطهـا بـين المؤسسـات التنفيذيـة والدينيـة والماليـة.

وعـلى العكـس منـه صديقتـه السـابقة أنجيـلا فينيـت (لعبـت دورهـا لـورا لينـي) وكيلـة النائـب العـام، والتـي تمـارس مهـام عملهـا بجديـة ونزاهـة وشرف حتـى أنهـا تخاطـر باحتـمال فقـدان وظيفتهـا لتتحـدى أوامـر رئيسـها المدعـي العـام الراغـب في غلـق قضيـة مقتـل صديقـه وشريكـه في البيزنـس. كبـير الأسـاقفة بـأي ثمـن وعـدم الـزج باسـمه أو باسـم الكنيسـة الكاثوليكيـة في الفضائـح الماليـة والجنسـية التـي بـدأت تطفـو عـلى السـطح.

ونلاحـظ هنـا أن أطـراف الـصراع تـم اختيارهـم بعنايـة لخدمـة رؤيـة مُحـددة للمجتمـع:

- مـارتي فيـل، البطـل الرئيـسي، محامـي أبيـض وسـيم جـريء في منتصـف العمـر، اختـير ليلعـب دوره ريتشـارد جـير وكان آنـذاك في أوج لياقتـه وجاذبيتـه الذكوريـة العتيـدة.

- البطلـة، أنجيـلا فينيـت، اختـيرت لتجسـيدها ممثلـة شـقراء حسـناء، هـي لـورا لينـي. إمـرأة بيضـاء تعمـل وكيلـة النائـب العـام، وتقـف نـدًا لنـد أمـام مـارتي فيـل، صديقهـا السـابق ومنافسـها الحـالي في قاعـات المحاكـم طبقًـا لمركزيهـما بالنظـام القضـائي. بمعنـى أن الفيلـم يقدمهـا نموذجًـا ناصعًـا وإيجابيًـا لامـرأة مُسـتقلة شريفـة طمـوح في عملهـا وفي رغبتهـا الصادقـة للتحـرر مـن ذكوريـة البطـل.

- ضـم الفيلـم كوتـة لا بـأس بهـا للشـخصيات السـوداء موزعـة طبقيًـا مـن أسـفل السـلم (أفـراد مـن الشرطـة) مـرورًا بالمحقـق الخـاص الـذي يعمـل ضمـن فريـق مـارتي فيـل، وصـولًا لـرأس السـلطة القضائيـة مُمثلـة في القاضيـة

التي تدير محاكمة آرون ستامبلر (لعبت دورها ألفر ودارد).

بمعنى أن ثمة تصور يقدمه الفيلم للمجتمع، ذا طابع يميني كلاسيكي يحاول مراعاة التوزيع العرقي للأدوار وإن كان انحيازه النهائي ليس العرق الأبيض فحسب مُجسدًا في البطلين الرئيسيين، وإنما ينتصر كذلك للذكورة مقابل النسوية.

فمارتي لم ينتصر فحسب على أنجيلا في قاعة المحكمة، ولكنه أيضًا تلاعب بها واستخدمها مرتين خلال المحاكمة عن غير وعي منها لتوجيه مسار القضية حتى تحقق له النصر الذي خطط له. والأكثر من ذلك أنها في خاتمة المطاف ورغم إدراكها لتلاعبه بها إلا أنها خضعت له عاطفيًا/ جنسيًا كما كشفت ابتسامتها ونظرتها له في المشهد الأخير الذي جمعهما معًا.

بطل ذكوري أبيض، يملك أخلاقيات الفرسان وسط مدينة مُلطخة بالفساد، يحقق بطولته الذكورية على النظام وعلى المرأة في الوقت نفسه. مضمون يميني ذكوري تقليدي متكرر بالكثير من أفلام المحاكمات وغير المحاكمات. فما المشكلة إذن؟ ما الجديد الذي قدمه الفيلم فأكسبه أهمية وسط الأفلام النقدية التسعيناتية؟ فين النقد دا أصلًا؟

المضمون المختلف للفيلم تكشف مع الأنتيكليماكس الصادمة في دقائقه الأخيرة؛ إذ اكتشف مارتي أن موكله الشاب الذي برأه بنفسه استنادًا لإصابته باضطراب الشخصية الانشقاقي والذي دفع القاضية إلى إلغاء المحاكمة وعرض الفتى لمدة شهر على مصح نفسي لتقييمه يفوز بعدها بحريته.. اكتشف مارتي إثر زلة لسان من الفتى أنه ليس مريضًا وإنما يمثل دورًا بارعًا منذ اللحظة الأولى. يكاشفه الشاب ساخرًا بابتسامة مخيفة وقد زالت عنه مظاهر اللعثمة والارتباك والشرود، أنه قتل الأسقف بكامل وعيه وخدعه وخدع هيئة المحكمة ليفلت من

العقوبـة.

هنـا يتضـح المضمـون الفعـلي للفيلـم والـذي يوجـه سـهام النقـد للنظام الـذي يسـمح لقتلـة ومجرمـين أمثـال آرون سـتامبلر باسـتغلال الثغـرات الحقوقيـة في القانـون للإفلات بجرائمهـم الشـنيعة مـن العقوبـات والخـروج إلى المجتمـع لارتـكاب المزيـد مـن الجرائـم، وإدانـة للمدرسـة الليبراليـة التـي تـرى المجـرم ضحيـة لظرفـه ولضغـوط مجتمعـه وأنـه بحاجـة للعـلاج بـدلًا مـن العقـاب.

في نهايـة الفيلـم حـذرت أنجيـلا القاضيـة مـن عاقبـة إلغـاء محاكمـة آرون وإرسـاله للتقييـم النفـسي:

«سيخرج بعد شهر»

فأجابتها القاضية بإجابة تحمل لب المشكلة من وجهة نظر الفيلم:

«ناقشي الأمر مع الهيئة التشريعية»

ومـع اكتشـاف مـارتي فيـل لخديعتـه، والضربـة التـي لم يتلقاهـا بمفـرده وإنمـا أصابـت المجتمـع كلـه والـذي كان هـو نفسـه قـد تربـع عـلى عرشـه بانتصـاره في قاعـة المحكمـة.. تـدور الكامـيرا مئـة وثمانـين درجـة في مشـهد مغادرتـه للمحكمـة لـنر الـكادر مقلوبًـا بالكامـل في إشـارة بصريـة لانقـلاب الوضـع الطبيعـي، تكتمـل مـع اللقطـة التاليـة حـين يجـد مظاهـرة ترفـع اللافتـات بمواجهـة البـاب الأمامـي للمبنـى (وهنـا ربـط سـببي) فيغـادر مـن البـاب الخلفـي ونـراه في أثنـاء سـيره يتضـاءل ويتضـاءل مـن منظـور علـوي لعـين طائـر.

حمـل الفيلـم روحًـا تسـعيناتية خالصـة في موسـيقى جايمـس نيوتـن هـاورد (والتـي جـرى الاسـتعانة بهـا مـرارًا في مـواد مُتلفـزة مصريـة) وكادارات مايـكل شـاپمان مديـر التصويـر المُخضـرم، وصـورة الفيلـم الخـام مـا قبـل حقبـة الديجيتـال.

أفلام المُحاكمات نفسها والتي تكاد تكون الآن لونًا فيلميًا مُنقرضًا مع المحدودية المتفاقمة للكم والكيف في الإنتاج الهوليوودي، فكانت أحد الأنواع الرائجة فنيًا وتجاريًا في التسعينيات، وفي نفس العام ١٩٩٦ عرض فيلم «وقت للقتل» وهو أحد أفلام المحاكمات الناجحة والمُقتبس عن رواية لجون جريشام صاحب الأعمال التي تدور أحداثها في قاعات المحاكم.

أما التمثيل، فنظرة على كاست الفيلم كفيلة بأن تكسر قلوبنا الآن في ٢٠١٩. ريتشارد جير ولورا ليني وفرانسيس ماكدورماند (حصلت على الأوسكار عن دورها الشهير في «فارجو» الذي عرض بنفس السنة) وألفر ودوارد، بالإضافة للوجه الجديد إدوارد نورتن والذي سرق الكاميرا تمامًا في مشاهد ظهوره، بدور مزدوج صعب، والطريف أنه فيما بعد جرى توظيفه أكثر من مرة في أدوار سايكودرامية لشخصيات تعاني من اضطراب الشخصية الانشقاقي مثل دوره في «نادي القتال» (١٩٩٩) و«العملاق الخارق» (٢٠٠٨).

في صيف ٢٠٠٥ عرض عندنا في مصر فيلم «ملاكي إسكندرية» وحقق نجاحًا تجاريًا جيدًا، وفيه استطاع السيناريست محمد حفظي تمصير الخطوط العامة لفيلم «خوف أساسي» وقامت ساندرا نشأت بإخراجه، وإن افتقرت النسخة المصرية للمضامين التي احتوى عليها الأصل الأمريكي واكتفى صناعها بإنجاز فيلم محاكمات بوليسي تجاري مسلي.

أما «خوف أساسي» فيمكن النظر إليه باعتباره وجهة النظر الضد لمضامين الأفلام المُنتمية للمدرسة الليبرالية مثل «نادي القتال» و«جوكر» مؤخرًا، ومحاولة تسعيناتية لمقاومة تيار الصوابية السياسية والذي اكتسح هوليوود بأكملها بعد ثلاثة وعشرين عام من طرح حقيقة الخوف الأساسي على الجمهور.

Titanic (1997)

صيف ١٩٩٧..

وسط معجنة أفلام الموسم الهوليوودي الكبير الذي تتصارع فيه الاستوديوهات الكبيرة على الفوز بنصيب أوفر من كعكة الإيرادات، كانت الأخبار القليلة التي تصلنا من الجرايد والمجلات والبرامج القليلة على التليفزيون المصري في حقبة ما قبل الإنترنت، عن الفيلم الجديد الذي يصنعه جيمس كاميرون مقلقة.

كاميرون بالنسبة لنا في مصر كان يحتل مكانة متذبذبة بين الحب والكراهية. الحب لأنه المخرج الذي اشتهر بفيلميّ «ترميناتور» اللذين حازا شعبية هائلة حول العالم وبالذات الجزء الثاني «يوم الحساب» الذي كان بحق نقلة في تطويع المؤثرات البصرية (رغم بدائيتها مقارنةً بالحال الآن) وتحول إلى فيلم طائفة cult في العالم كله. أما الكراهية فلأنه أقدم على إخراج فيلم «أكاذيب حقيقية» الذي أظهر العرب أشرارًا وإرهابيين وكدا.

كانت الأنباء تتوالى حول الارتفاع الهائل في ميزانية الفيلم حتى وصلت لرقم غير مسبوق في تلك الآونة هو ٢٥٠ مليون دولار، الأمر الذي يُهدد الفيلم أيًا كان مستواه بالخسارة وبخاصةً أن أصداء الخسائر الكبرى التي منيت بها أفلام كوارثية ضخمة الإنتاج مثل «عالم المياه» (١٩٩٥) لكيفين كوستنر و«ضوء النهار» (١٩٩٦) لستالون (نجا بمعجزة بفضل التوزيع الخارجي) ثم «سبيد ٢» لساندرا بولوك في صيف ٩٧ ما زالت حاضرة بقوة في الذاكرة، وبات احتمالاً تزداد قوته يومًا بعد يوم أن التايتانيك ينتظرها مصيرًا شبيهًا أشد وطأة.

ومع عرض الفيلم في ديسمبر ٩٧ انفجر نجاحه مدويًا في العالم كله مكتسحًا جميع التوقعات المتشائمة والمتفائلة على حدٍ سواء. وصلنا في مصر يناير ١٩٩٨ مع بدء موسم إجازة نص السنة، وكان حديث الساعة بجميع أوساط وأندية الشباب. يدخله ال couples ليعيشوا التجربة الرومانسية معًا، ويشاهده السناجل والتعبانين فرادى وجماعات على نسخ الفيديو المُهربة التي لم يُحذف منها مشهد الرسم الشهير. كان الفيلم بحق وبعيدًا عن مستواه الفني مستوفيًا كل شروط الرواج التجاري، أو على حد تعبير د. أحمد خالد توفيق «صُمِمَ ببراعة كيلا يفشل» من القصة الرومانسية ودقة اختيارات الأبطال وفي مقدمتهم بطبيعة الحال كايت وليو، وضخامة الإنتاج وإبداع المؤثرات وطبعًا موسيقى جايمس هورنر وأغنية سيلين ديون التي غزت العالم كله. فأصبح ملء السمع والبصر على مدار ما لا يقل عن عام كامل. عندنا مثلًا استمر صامدًا في دور العرض لشهور طويلة مُحققًا أرقام قياسية كسرت حاجز الاثني عشر مليونًا من الجنيهات بخمسة نسخ لا غير. وهو رقم لم يصل إليه فيلمٌ مصري من قبل باستثناء «إسماعيلية رايح جاي» في صيف نفس السنة ١٩٩٧ ولهذا دلالة كاشفة ربما على أشواق التغيير المتراكمة بنفسية المشاهد المصري والتي انفجرت في توقيت متزامن تقريبًا للفيلم المصري والأجنبي.

أما عن الاستقبال النقدي فحدث ولا حرج عن الحفاوة الهائلة بأغلب جرائد ومجلات مصر التي كان يؤمها حينئذٍ نقاد حقيقيون من المدرسة القديمة، ولم يتوقف الأمر على هذه الحفاوة بل تجاوزها لجدالات مجتمعية أذكر منها مقال نُشِرَ في جورنال الأهرام، انتقد كاتبه الرواج الهائل للفيلم وبخاصةً بين الشباب من دون أن يتوقف أحد أمام ممارسة بطليه للزنا في مشهد السيارة الشهير، الأمر الذي ارتآه كاتب

المقال مؤشرًا خطيرًا على تفشي الانحلال والتغريب في مجتمعاتنا المتدينة والمحافظة بطبعها.

لم أضع علامة تعجب أو استنكار بنهاية الجملة السابقة لاقتناعي بضرورة استمرار وجود هذه الأصوات. فنظريًا، الراجل دا بيقول كلام سليم، المجتمع المحافظ محتفي ومتعاطف مع علاقة زنا صريحة تحرمها الأديان التي تنتمي لها الأغلبية الشعبية من المسلمين والمسيحيين المصريين، ووجود صوت حتى ولو كان نشازًا يُذكِّر - فقط يُذكر- بالنظرية التي لا يجب ألا تغيب في خضم التحديث والقبول بمقتضيات الواقع، هو أمر صحي ومطلوب لأكثر من هدف، فهو من جهة يستثير الآليات الدفاعية الثقافية لدى المجتمع للتصدي لبوادر كثيرًا ما تنحرف لتكون بوابات للتشدد الديني، ومن جهةٍ أخرى يعمل كجرس إنذار وفرملة ضد الانزلاق باتجاه تشدد مضاد، فلا الحل في تبني الأطروحات المتشددة ولا النموذج الغربي على حدٍ سواء، وسلام وصحة وحيوية المجتمع من وجهة نظر شخصية رهينة التدافع المستمر بين هذين المعسكرين.

عودة للفيلم، يتبين لنا هنا القدر الهائل من الشعبية التي حققها الفيلم للدرجة التي استفزت كاتب المقال المذكور بعاليه رغم أن الأفلام المصرية قبل الأجنبية لم تخل من صور مختلفة من العلاقات الحميمية بعضها أشد سخونة مما شوهد بالتايتانيك، ولكنها الشعبية والـ cult والطريف بقى إن نهاية الفيلم ربما حملت ترضية أخلاقية ما لهذا الكاتب الغيور، ولا يصعب علينا استنتاج أنه نام قرير العين يومها بعد أن اطمأن لغرق چاك وتحطم قصة الحب الجميلة وغرق السفينة بما عليها بعدما تلوثت بالنجاسة.

هل كان التايتانيك حقًا مجرد فيلم كوارث «صُمِمَ ببراعة كيلا

يفشل»؟

الواقع أن جزءاً من الذكاء الفني والتجاري لجيمس كاميرون في قدرته على تمرير رؤية تاريخية مكتملة للحضارة الغربية داخل تفاصيل اللوحة العملاقة التي رسمها. الحضارة التي بلغت أوجًا من الارتقاء التكنولوجي تزامن مع انحطاط إنساني، وأنتج تفاعل الاثنين معًا غرورًا هائلًا غالبًا ما يكون محطة النهاية كما تخبرنا قصص الأنبياء العبرانيين وغير العبرانيين في الكتب السماوية والتي روت دمار أقوام نوح ولوط وعاد وصالح وفرعون وجنده بعد أن بلغوا شأنًا من القوة سوغ لهم مقارعة القوة الميتافيزيقية العليا، فوقع عليهم العقاب بالفناء، وسنجد تأثيرًا غائرًا لهذه القصص في الميثولوجيات الإنسانية والأعمال الأدبية المعبرة عنها، ومنها على سبيل المثال قصة إغراق نومينور في كتاب تولكن «السيلماريلون» بعد محاولة أهلها الإبحار نحو أرض الفالار المحرمة عليهم.

وهو نفس ما أقدم عليه صناع التايتانيك (التجسيد لذروة ارتقاء الحضارة الأوروبية) المبهورون بما أنجزوه، فقال مالكها متباهيًا «حتى الإله لا يستطيع إغراق هذه السفينة» ودفعهم زهوهم لإطلاق سرعتها القصوى كترجمة عملية لهذا الغرور بمحاولة كسر حاجز الزمن ببلوغ ميناء الوصول قبل الموعد المتوقع، فجاء العقاب فوريًا ونتاجًا طبيعيًا وعادلًا بالغرق بسبب كسر ناموس الطبيعة وبلوغ الجبل الجليدي قبل الموعد المتوقع مع السرعة الزائدة للسفينة.

الأهم من النتيجة التقنية المبهرة في تنفيذ تتابعات غرق التايتانيك والتي استغرق زمن عرضها على الشاشة ما يقرب من ساعة كاملة، والإدارة الهائلة للمجاميع، حرص السيناريو الذي كتبه كاميرون على التنقل بين طبقات السفينة والتي جسدت توزيعًا طبقيًا مطابقًا لنظائره

بالمجتمعات الغربية وغيرها، بغرض رصد ردوم الأفعال المتصاعدة مع تدرج استيعابهم لحقيقة كارثة غرق السفينة والتي هي بمثابة نهاية العالم بالنسبة إليهم.

هذا التدرج بان كأوضح ما يكون في القدر الهائل من «الألاطة» التي تعامل بها أفراد الطبقة الأرستقراطية مع النهاية الوشيكة؛ إذ توزعت ردات أفعالهم بين التململ والرغبة في سرعة التخلص من هذه المشكلة «العابرة» إما بالمغادرة في قوارب النجاة، أو الجلوس بشياكة الجنتلمن بانتظار أن ينتهي الأمر بأي طريقة، في حالة من غياب الإدراك بطبيعة ما يجري، فبينما هم جلوس في القاعة الفاخرة، مرت لقطة مرعبة تحركت فيها الكاميرا «بان» للوراء بأحد ممرات الغرف بالدرجة الثالثة لتصور اكتساح الماء للسفينة، وكأن الموت نفسه يتقدم محطمًا كل مَن وما يقف في وجهه، ولذلك عاد كاميرون في مرحلة لاحقة إلى القاعة الفاخرة مع استفحال الخطر وتكشف الحقيقة ليرصد غياب الألاطة من على وجوه هؤلاء السادة وحلت محلها علامات الهلع إزاء الموت الذي يقترب حثيثًا بلا حواجز تعيقه.

هذه اللقطات تحديدًا ربما هي أكثر ما يعبر عن مواقف الطبقة الوسطى عندنا في مصر خلال السنوات الأخيرة، فبعد شبورة كثيفة من الشعارات الثورية إبان الألفين وحداشر، تعاملت مع الواقع بقدر كبير من التغييب وعدم الفهم أنتج ترفعًا وألاطة ومزايدات لا حصر لها، قبل أن يعلو الطوفان وتتكشف ملامح الأبوكاليبت الاقتصادي، فينسى الجميع ما تشدقوا به طويلًا من شعارات وينكفئوا على لقمة العيش.

طوفان نوح الجديد إذن هزم السفينة نفسها هذه المرة بعد أن تملك الغرور من أهلها، ولكنه لم يقض على قصة الحب بين چاك وروز، بل ويمكن الجزم بثقة أنه حافظ عليها من الغرق، وهو ما بوسعنا أن

نحدسه عند مشاهدة فيلم «طريق الثورة» (٢٠٠٨) المأخوذ عن رواية لريتشارد ياتس، والذي جمع مخرجه سام منديس زوجته - آنذاك- كايت وينسلت بشريكها القديم ليوناردو دي كابريو في دوريّ زوجين هذه المرة يعانيان من مشكلات الفتور، الأمر الذي يدفع نحو اعتبار هذا الفيلم بمثابة الجزء الثاني الحقيقي للتايتانيك والذي يروي من خلال قصة بطليه فرانك وإبريل مآلات قصة جاك وروز في حال نجاة الأول من الغرق ووصولهما معًا إلى أمريكا، الكوزموبوليتان والحلم والعالم الجديد. فرانك/ جاك فقد روحه الحالمة وهوايته الأثيرة (التأليف أو الرسم بالنسبة لجاك) وتحول لمجرد موظف عالق بين تروس الشركات، الأمر الذي أحبط زوجته إبريل/ روز التي شاهدت تبدل وغياب الرجل الذي أحبت، وفشلت كل محاولاتها لاستعادته، فمات الحب الذي جمعهما ولم تلبث أن لحقت هي به أثناء محاولتها إجهاض نفسها.

طوفان نوح الجديد هو إذن ما خلد قصة جاك وروز وحولها لأسطورة باقية ومتغلغلة وسط ذكرياتنا عن تلك الأيام الرائقة الممتلئة بتريندااتنا العفوية الطبيعية الجميلة مثل صدور حلقة الرعب الثالثة «بعد منتصف الليل» مع العدد التالي لها في سلسلة ما وراء الطبيعة، حفل الزفاف الأسطوري للزيجة الثانية لحميد الشاعري العائد بقوة بشريط «عيني»، أفلام العيد الصغير «رسالة إلى الوالي» و«٤٨ ساعة في إسرائيل» و«هيستريا» و«مجرم مع مرتبة الشرف»، والتي فضل السيد أنطوان زند وكيل وارنر وفوكس بمصر تأجيل عرض «تايتانيك» حتى تهدأ ضجتها من بعد ضجة مسلسلات رمضان ثم يطرح فيلمه ليلتهم السوق طيلة الأشهر التالية، بالإضافة طبعًا للتايتانيك نفسه، أحد أضخم وأجمل تريندات هذا الزمن السعيد.

City of Angels (1998)

في صيـف ٢٠٠٠ أجـازت الرقابـة المصريّـة عـرض ثلاثـة أفـلام أمريكيّـة كانـت قـد مُنِعَـت في توقيـت نزولهـا الأصـلي، وهـي «مدينـة الملائكـة» و«قابـل جـو بـلاك» وكلاهُـما إنتـاج عـام ١٩٩٨ و«الماتريكـس» (١٩٩٩).

وكان مِـمَّا سـاقه المُثقـف المُستنير الأسـتاذ عـلي ابـو شـادي رئيـس الرقابـة مـن تبريـر لهـذا المنـع هـو تجسـيد الملائكـة بالفيلمَـين الأولَـين، والإيحـاءات الصهيونيّـة بالفيلـم الثالـث، وثمّـة مُفارقـة ظهـرت هاهُنـا، إذ أنّ الرقيـب الجديـد د. مدكـور ثابـت الـذي أجـاز عـرض «الماتريكـس» عـام ٢٠٠٠ أشّرَ بمنـع جُزئيـه التاليـين بعدهـا بثلاثـة أعـوام فقـط عشـان أم الإيحـاءات الصهيونيّـة دي!

بمُجـرّد طـرح «مدينـة الملائكـة» بنسـختين واحـدة بالقاهـرة والأخـرى بالإسـكندريّة، هرعـت لمشـاهدته في سـنيما جنينـة، عـروس مدينـة نـصر آنـذاك، وكان الثُنـائي نيكـولاس كيـج وميـج رايـان في ذاكَ الحـين بمثابـة عامـل جـذب تُجـاري لا يُقـاوَم، فـالأول كان في عـز مجـده كسـوبر سـتار بعـد حصولـه عـلى الأوسـكار ثُـمّ لمعانـه في أفـلام الأكشـن بأواخـر التسـعينيات، والثانيـة كانـت أمريـكا سـويتهارت وبونبونايـة هوليـوود بملامحهـا الطفوليـة وأدوارهـا الرومانسـيّة.

قصـة الفيلـم كـما يعرفهـا كُلّ مـن شـاهده تـدور حَـولَ سـيث، المـلاك المُـوكّل إليـه قبـض أرواح المُحتضريـن، والـذي ينجـذب إلى ماجـي، الطبيبـة الحسـناء المُلحدةغـير المؤمنـة بالغيبيّـات، ويدفعـه فـوران مشـاعره غـير المألوفـة ليـتراءى لهـا، وتُبادلـه هـي الانجـذاب حتـى تجد نفسـها حـين تتعرف عـلى حقيقتـه الميتافيزيقيّـة إزاء صدمـة مُزلزِلـة تهـدِم قناعتهـا الماديّـة المبنيّـة

على إنكار الغيبيّات. ومع تصاعد وتيرة عاطفة هذا الملاك، يُقرر بُناءً على تجربة ملاك سابق التحوُّل إلى بشري ليهنأ بقرب حبيبته، ولكن القدر لا يُمهله سوى ليلة واحدة بين ذراعيها، قبل أن تلقى مصرعها في النهار التالي مُباشرةً إثر حادث سيارة، ويُقرر سيث الغارق في أحزانه أن يستكمِل حياته كإنسان ويبدأ تدريجيًّا في مُمارسة المُتَع الصغيرة الكبيرة التي حُرِمَ منها الملائكة في عالمهم الميتافيزيقي.

الفيلم هو الإعداد الهوليوودي للفيلم الألماني «أجنحة الرغبة» الذي أخرجه ڤيم ڤيندر عام ١٩٨٧ وقامت السيناريست دانا ستيڤنز بكتابة نُسخته الأمريكيّة، وانصبت رؤيتها ورؤية مُخرج الفيلم براد سيلبرلينج على تبسيط المضمون ليناسب القاعدة الجماهيرية الهوليوودية الواسعة حول العالم.

فالملائكة بالفيلم شديدو الوداعة، يرتدون السواد، غير مرئيين للبشر إلا في حالات خاصة، ينسابونَ بسلاسة في كل مكان من دون أن تمنعهم أيّة حواجز، ويجتمعون كل يوم على شاطئ البحر وقت الشروق للاستماع إلى موسيقى إلهيّة لا يسمعها سواهم.

الملائكة عاجزون عن الإحساس بملمَس الأشياء أو اشتمام الروائح أو تذوُّق مذاقها، وبالطبع الشعور بعاطفة الحب، وهي أمور يكتشفها سيث لأول مرة حين يشعر بميل لا يستطيع فهمه إلى ماجي، ثم تتضح له الأمور أكثر حين يلتقي بناتانييل (دنيس فرانز) المريض الذي تُعالجه ماجي، والذي يستشعِر حضور سيث غير المرئي بالجِوار في غرفته بالمُستشفى، وحين يتراءى لعينيه، يكشف له ناتانييل عن حقيقته كملاك سابق قرر أن يكتسب الإنسانيّة من أجل البقاء مع المرأة التي أحب والتي صارت زوجته لاحقًا.

«هؤلاء الحمقى (يقصد البشر) لا يَعونَ أنهم يملكون أعظم نعمة:

الإرادة الحرة».

قالها ناتانييل بفم مملوء بالطعام الذي يلتهمه بنهم واستمتاع يعجز عنه سيث الجالس قبالته بإحدى الكافيتريات. وفي المشهد التالي، وبُناءً على طلبه، يصطحبه سيث إلى الشاطئ حيث تحتشد الملائكة ساعة الشروق للإنصات إلى الموسيقى الإلهيّة التي لا يسمعها سواهم. وبينما ترتسم علامات أورجازم صوفي على قسمات وجه سيث، تنتزعه من تهويماته صيحات ناتانييل في خضم استمتاعه بركوب الأمواج عن كثب وعلى مرأى ومسمَع منهم، الأمر الذي يُكرره سيث نفسه في مشهد الفينالة بعدما صار بشريًا، لتهبط الكاميرا على وجهه المُكتسي بأقصى درجات الاستمتاع والأمواج الزرقاء تتقاذفه، فيما يرمقه الملائكة المُتشحين بالسواد من على رِمال الشاطئ.

لا يخفي كاتب هذه السطور أنه خضع ككثيرين من أبناء جيلنا لفترة من الزمن لسيطرة التفاسير المُتشدِدة للدين والتي صادفَت انتشارًا واسعًا بلغ ذروته في بدايات الألفيّة مع ظهور الموديلات الشيك من الدُعاة والّذين كانوا بابتساماتهم الوادعة ورِقة حديثهم بمثابة بوابات غالبًا ما تُفضي للطوابق العليا الأكثر تشدُدًا. ظل الحال كذلك لبضع سنوات قبل أن يَبهُت التأثير تدريجيًا توطئةً لأن يتلاشى ويَحِل محله ازدراء لا يفنى ولا يُستحدَث من العَدَم.

تجربة الانعتاق من أسر هذه التفاسير المُتشدِدة بكل ما تزخر به من مُحرّمات وتعقيدات شديدة التشابُك هي أقرب لتجربة الخروج من ماتريكس عملاقة تَبث بلا انقطاع صورًا مُشوّهة للعالم والصح والغلط وحقيقة الدين بطبيعة الحال، وصدمة إعادة اكتشاف وتذوُق مُفردات ومُكونات العالم الحقيقي كما خلقه الله وأرادهُ لعِباده. أبسط وأجمل بكثير ممّا يبدو عليه من وراء قضبان التفاسير المُتشددة.

لعل أقرب مثال استيضاحي لِما نتكلم فيه هو حالة أحمد الفيشاوي الذي ظل لبضعة أعوام يدور في فلك عمرو خالد (مجينة الملائكة)، قبل أن يهوي خارجه ويدخُل في تيه من الشَطط مُعادِل لتشدده المُسبّق في المقدار ومُضاد له في الاتجاه، لدرجة جعلَت منه حبيس مدينة ملائكة أخرى أو ماتريكس عكسية، مِثلَ ماجي بطلة الفيلم التي ظَلَّت مُكبّلة في أغلال ماديّتها الصارمة التي تجعلها تنظُر للحياة من منظور قاصر بدورها، حتى حررتها علاقتها بسيث الكائن الميتافيزيقي القادم من عالم تُنكِره هي بطبيعة الحال، ولذلك حَرِصَ سيلبرلينج مُخرج الفيلم على تصويرها مفرودة الذراعين تستقبل الهواء والعالم بوجه تَحمِل قسماته الارتياح والاستمتاع كما فعل بلقطة الفينالة مع سيث وهو يسبح وسط الأمواج.

سؤال: هل الكلام يخص الأيديولوجيا الدينية فقط؟

الإجابة: لأ

فبتوسيع زاوية الرؤية نجد أنّ ما ينطبق على الأيديولوچيّة الدينيّة ينطبق على سواها من الأيديولوچيّات بأنواعها، والتي تفصل بطبيعتها بين مُنتسبيها وبين الأغيار، وتُسبِغ عليهم درجة من الفوقيّة والنقاء عن سِواهم باعتبار انّهم يملكون الحقيقة، ورؤيتهم للعالم هي الأصوّب. فأصحاب الأيديولوچيا غالباً ما ينظرون لأنفسهم باعتبارهم طائفة نقيّة تَفوق البشر العاديين الّذين لم يقتربوا من السِر، تتساوى في ذلك الأيديولوچيا الدينيّة مع اليساريّة مع القوميّة مع الثوريّة إلخ !!

فِرَق وطوائف من الملائكة، كل طائِفة مُتقوقِعة حول نفسها داخل مدينتها تُحدِق في الفراغ وتُنصِت إلى موسيقى فوقيّة لا يسمعها أحدٌ خارجهم، عاجزين عن استيعاب مُفردات الحياة التي تتحرك من

حولهـم، وفاقديـن لأي قُـدرة عـلى تـذوق مباهِـج بسـيطة يسـتمتع بهـا «الأغيـار» تلـك المباهـج التـي استشـعرها سـيث بعـد تحولـه مـن مـلاك لبـشر، واستشـعرتها كذلـك ماجـي نفسـها بعـد أن ظَلَّـت طويـلاً مُكبَّلـة في أغـلال ماديّتهـا الصارمـة التـي تجعلهـا تنظُـر للحيـاة مـن منظـور قـاصر بدورهـا، حتـى حررتهـا علاقتهـا بسـيث الكائـن الميتافيزيقـي القـادم مـن عـالم تُنكِـره هـي بطبيعـة الحـال، ولذلـك حَـرِصَ سـيلبرلينج مُخـرج الفيلـم عـلى تصويرهـا مفـرودة الذراعـين تسـتقبل الهـواء والعـالم بوجـه تَحمِـل قسـماته الارتيـاح والاسـتمتاع كـما فعـل بلقطـة الفينالـة مـع سـيث وهـو يسـبح وسـط الأمـواج..

كان الأجـدى بالسـيد عـلي أبـو شـادي إذن الانحيـاز إلى ضمـيره كمُثقَّـف وواجبـات مركـزه كرقيـب ألا يخـشى مُزايـدات الرجعيـين والتـي كانـت آنـذاك قـادرة عـلى التسـبب في ضجيـج إعلامـي وشـعبوي مُزعِـج لصُنّـاع القـرار، وألا يمنـع عـرض «مدينـة الملائكـة» الـذي يحمـل بـين ثنايـا قصتـه الرومانسـيّة إشـارة صريحـة لأعظـم نعمـة منحهـا اللـه للإنسـان وهـي عـلى حَـد تعبـير ناتانييـل، الإرادة الحـرة، إرادة الخطـأ والصـواب والتجريـب والشـطط والعـودة وغيرهـا مِـمّا تسـلبه مِنّـا الأيديولوچيـا مَتـى قررنـا بإرادتنـا الانسـلاخ عـن بشريتنـا والتحـوُّل إلى ملائكـة مـن ضمـن الملايـين في مدينـة مـن الملائكـة.

Practical Magic (1999)

جـرب أن تتخيـل مـا سـتكون عليـه النتيجـة لـو أن سـتوديوهات وارنـر قـررت إعـادة إنتـاج نسـخة جديـدة مـن فيلـم «سـحر تطبيقـي» بعـد عشريـن سـنة مـن عـرض نسـخته الأصليـة..

غالبًا سيُنظر للفيلـم الأصلي باعتباره "أبيـض جـداً" so white إذ خـلا تمامًا مـن أيـة ممثلـة سـوداء، بـدءًا مـن نجمتيـه الرئيسـتين سـاندرا بولـوك ونيكـول كيدمـان نـزولًا لممثلي وممثلات الأدوار المُسـاندة الثانيـة والثالثـة ،حتـى الكومبـارس، الأمـر الـذي لم يكـن مثـار اهتـمام أصلًا في تلك الحقبـة الهوليووديّـة السـعيدة، بـل إن تسـويق الفيلـم ارتكـز بالأسـاس على جمعـه بـين اثنتـين مـن مُـزز الصـف الأول البيضـاوات بهوليـوود.

أمـا الآن في زمـن الصوابيـة السياسـية، فـكل مـا سـبق يُنظـر لـه باعتبـاره خطيئـة لا تُغتفـر كفيلـة بذبـح الفيلـم نقديًـا وجماهيريـاً، فـلا منـاص إذن مـن أن تكـون البطلـة الرئيسـية بالنسـخة الجديـدة سـوداء، ونظـرًا لأنهـما بطلتـين أختـين شـقيقتين تعيشـان في إحـدى البلـدات، فالأخـت الثانيـة لابـد أن تكـون أيضًـا سـوداء بطبيعـة الحـال، وعمتيهـما وطفلتيهـما مـن السـود والمُجتمـع مـن حولهـما أسـود بالكامـل إذ مـن غـير المُتصـوَر أن تعيـش أسرة مـن السـاحرات السـود وسـط مجتمـع أبيـض أو حتـى مُختلـط لأن اختصـاص السـود بالسـحر مـن دون غيرهـم قـد يُنظَـر إليـه باعتبـاره تمييـزًا عنصريًـا غـير مقبول.

ولأنـه مـا حـك جلـدك مثـل ظفـرك، وجلـدك دا أسـود اللـون، فمُخـرج النسـخة الجديـدة لا بـد أن يكـون زنجيًـا بـدوره وليكـن چـوردان بيـل مثلًا باعتبـار أن الفيلـم يحتـوي ضمـن عنـاصر خلطتـه عـلى جرعـة مـن الرعـب

الماوراي.

العنصر الوحيد الذي يمكن اختياره في النسخة الجديدة المُتخيلة ليكون أبيض البشرة هو جيمي أنجيلوف، الجان الوسيم الشرير الذي وقعت في حبائله جيليان أوينز، الأخت الشقراء الطائشة، أو وقع هو في غرامها بمعنى أصح، واعتدى عليها بالضرب المُبرح في إحدى نوبات سكره فلما خفت شقيقتها العاقلة المسئولة سالي لنجدتها وقتلتاه -أنجيلوف- عن غير عمد، استخدمتا فنون السحر لإعادته إلى الحياة، فعاد ولكن كروح شيطانية مخيفة راغبة في الاستحواذ على جيليان من جديد، وبذلك فهو مناسب لاستكمال سواد الفيلم الجديد بشيطنة البيض.

أيضًا لا مانع من الإشارة الصريحة أو غير الصريحة (حسب التصنيف الرقابي المُستهدف) إلى وجود علاقة مثلية بين الأختين اللتين طالما تشاركتا فراشًا واحدًا، الأمر الذي قد يستلزم إجراء بعض التعديلات في أبنية الشخصيات من أجل استحداث مضمون فيميني جديد غير موجود بالفيلم الأصلي رغم أنه -الأصلي- يدور في عالم نسائي بالكامل إلا أنه لم يُشيطن الرجل بل وقدم بطلتيه على اختلاف تركيبتيهما على قدرٍ من الاحتياج يدفعهما للبحث عن الحب لدى شريك من الجنس الآخر.

النقطة الأخيرة تحديدًا هي التي ألهمت لاتخاذ هذا الافتراض التخيلي (إعادة إنتاج نسخة جديدة من «سحر تطبيقي» وفق اشتراطات الصوابية السياسية) مدخلًا لقياس المسافة الواسعة بين العامين ١٩٩٩ و٢٠١٩ والتي لا تقتصر على الزمن فحسب وإنما تمتد إلى كم وكيف التوجيه السياسي للمُنتَج الهوليوودي والذي بلغ في السنوات الأخيرة قدرًا غير مسبوق من الفجاجة في ظل هيمنة الأجندات النيوليبرالية الساعية إلى المتاجرة بسنوات العنصرية العرقية والجنسية والجندرية لحشد رأي عام موجه يخدم سياسات بعينها.

التوجيه بأنواعه كان متوفرًا في المضامين التي تحملها السينما الهوليوودية بأزمنة التسعينيات والثمانينيات والسبعينيات ومنذ نشأة هوليوود، وسيظل حتى نهايتها.. غير أنه كان قبل عقدين من الزمان أخف وطأة وإلحاحًا وأكثر محدودية وارتباطًا بنوعيات مُعينة من الأفلام وفقًا للرسائل والمضامين المُراد تمريرها إلى وعي الجمهور، على العكس مما يجري في الحقبة الحالية من الضغط المباشر بكافة الوسائل والأدوات من أجل ابتزاز شعوري يدفع نحو تبني الأچندات النيوليبرالية حتى ولو جاء ذلك على حساب العمل الفني نفسه والذي يتعرض للتشويه من أجل توظيفه لتحقيق هذا الغرض.

لعل القارئ المُتابع لمراجعات الأفلام على صفحتي قد سأم الاشتباك المستمر والمتصاعد مع أچندات الصوابية السياسية في مراجعات الأفلام التي نتعرض لها، وهو ما يمكن اعتباره نتيجة لاتساع رقعة توظيف الأفلام كمًا وكيفًا لخدمة هذه الأچندات بالسنوات الأخيرة، وهو ما بوسعنا التثبت منه بمثال الافتراض التخيلي الذي افتتحنا به مقالنا.

«سحر تطبيقي» المُقتبس عن رواية صدرت عام ١٩٩٥ بنفس الاسم للروائية أليس هوفمان، احتوى على خلطة من الكوميديا الرومانسية ممتزجة بمقادير دقيقة من الرعب الميتافيزيقي المُضفَر بعناية في نسيج القصة التي تحكي عن الشقيقتين سالي وچيليان أوينز اللتين تملكان مهارات سحرية موروثة بحكم انتمائهما لسلالة من الساحرات تمتد لأجيال وأجيال في التاريخ.

حبكة الفيلم ومن قبله الرواية مبنية على ثيمة مشهورة تكررت في أفلام عديدة منها «في حذائها» الذي تقاسمت بطولته كاميرون دياز وتوني كوليت وأخرجه كيرتس هانسن عام ٢٠٠٥، وهي ثيمة المقابلة بين الأختين: سالي (لعبت دورها ساندرا بولوك) العاقلة الرشيدة ذات

الإحساس الدائم بالمسئولية إزاء من حولها وفي مقدمتهم شقيقتها الأقرب إلى قلبها، وچيليان (نيكول كيدمان) الأخت الطائشة المستهترة trouble maker.. مقابلة لا تقتصر فقط على خصائص الشخصيتين والمنبثقة من تفاعلهما مع تاريخ الأسرة المشهورة نساءها بممارسة السحر، ولكن أيضًا تمتد -المقابلة- لتشمل موقفهما من الحب. فإذا كانت چيل الفاتنة المثيرة تفتش عن الحب منذ حداثتها، وتخوض المغامرة تلو الأخرى لإشباع نهمها تجاه العاطفة، فإن سالي اتخذت موقفًا معاكسًا بناءً على خبرة قديمة غائرة في تاريخ العائلة جعلتها تخشى من الحب وتهرب منه، والمرة التي أحبت فيها وتزوجت من حبيبها وأنجبت طفلتيها لم تلبث أن انتهت بنهاية مأساوية بفقده في حادث سيارة، لتستكمل حياتها أرملة موصدة القلب.

نسج الفيلم خيوطًا وثيقة بين السحر والوقوع في الحب، واعتبر الأخير نتاجًا للأول الذي هو على أحد مستويات التأويل سحر المرأة الأنثوي، جمالها، جاذبيتها، قدرتها الربانية الخارقة والتي توارثتها الأجيال المُتتالية من نسوة عائلة أوينز من جيل ماريا، الساحرة الكبرى صاحبة المعجزات، مرورًا بجيل العمتين فرانسيس وچيت ووصولًا لجيل الأختين چيليان وسالي وطفلتيها كيلي وأنطونيا.

الوجود الذكوري في هذا العالم النسائي الخالص محدود بطبيعة الحال لكنه أساسي، لأن الفيلم لا يتخذ إزاءه موقفًا عدائيًا من الرجل على غرار أفلام الفيمنست الحالية، ولا يخجل من اعتباره نواة تنجذب إليه المرأة وتدور حولها في سعيها نحو الاكتمال بإشباع عاطفتها، والعكس صحيح.

لو قارنا من هذه الزاوية بين «سحر تطبيقي» وبين فيلم آخر لعبت بطولته ساندرا بولوك مؤخرًا هو «نسوة أوشن الثمانية» (٢٠١٨) لتبدى لنا بوضوح الفارق الجوهري بين الفيلم «النسائي» الذي تصدرت

بطولته النساء في التسعينيات والفيلم «النسوي» المؤدلج في زمن الصوابية السياسية. ففي النوعين لا ينفصل وجود المرأة عن الرجل، ولكن الفارق يكمن في أن الفيلم النسائي القديم مثل «سحر تطبيقي» لم يخجل من الاعتراف باحتياج المرأة للرجل لاستكمال ما ينقصها، فيما وصلت نسونة أوشن لنفس النتيجة من دون الاعتراف بها (!) فديبي أوشن (بولوك) استهدفت تنفيذ عملية سرقة كبرى من أجل الثأر من حبيبها الذي غدر بها قديمًا، وفي نفس الوقت كي تكتسب احترام شقيقها داني أوشن. أي أنها في كلا الغرضين تمحورت حول الرجل من دون أن تعترف لنفسها بذلك.

هذه البساطة والتلقائية في النظر للمرأة وعلاقتها بالرجل حررت الفيلم من قيد الأيديولوجيات النسوية، وأكسبت «سحر تطبيقي» سحرًا حقيقيًا كأقرانه من أفلام الكوميديا الرومانسية في تلك الحقبة الرائقة، وجدير بالذكر أن العام ١٩٩٩ وحده شهد عرض عددٍ من أجمل كلاسيكيات هذه النوعية مثل «لديك بريد» من بطولة توم هانكس وميج رايان، وفيلميّ «نوتينج هيل» و«العروس الهاربة» اللذين لعبت بطولتهما جوليا روبرتس بمشاركة هيو جرانت وريتشارد جير.

إلى جانب بساطة وتلقائية التناول وحرفية البناء وتضفير الكوميديا والرومانسية والرعب، ومزيج البهجة وخفة الظل استفاد الفيلم بحق من جمال وحضور الفاتنتين ساندرا ونيكول اللتين شكلتا ثنائيًا متناغمًا غير متوقع، وثمة مفارقة لها دلالتها أن وجود ثماني نجمات في فيلم «نسوة أوشن الثمانية» المؤدلج منهن آن هاثاواي وكايت بلانشيت بالإضافة لساندرا بولوك نفسها لم يمنح الفيلم ثُمن مقدار البهجة التي حظي بها السحر التطبيقي، وجاءت نسونة عصبة أوشن مقبضة أقرب للحزن - رغم أنه فيلم كوميدي بالأساس- بما يليق بأزمنة الافتعال

وخنق المشاعر من أجل الأجندات السياسية.

Eyes Wide Shut (1999)

بعـد عشريـن عـام بالتـمام والكـمال مـن عـرض فيلـم «عيـون مغلقـة باتسـاع» أتيحَـت لقـراء العربيـة أخـيراً قـراءة ترجمـة روايـة «قصة حلـم» - أو «نشـوة» وفقًـا للعنـوان الأصـلي للروايـة باللغـة الأم- للأديـب النمسـاوي آرثـر شـنيتزلر المأخـوذ عنهـا هـذا الفيلـم الـذي اكتسـب شـهرة واسـعة جعلـت منـه حدثًـا سـينمائيًا بـارزًا إبـان عرضـه بالعـام ١٩٩٩. هـذه الشـهرة تعـود إلى عـدة عوامـل:

- الفيلـم لا يحمـل فقـط توقيـع سـتانلي كيوبريـك، ولكنـه كذلـك كان فيلمـه الأخـير الـذي اسـتغرق صنعـه حـوالي ثمانيـة أعـوام.

- طبيعـة الفيلـم نفسـه -والأصـل الأدبي بطبيعـة الحـال- والتـي تخـوض بجـرأة في منطقـة حساسـة مـن العلاقـة الحسـية بـين الرجـل والمـرأة يتداخـل فيهـا السـايكولوجي مـع الفسـيولوجي، والواقـع مـع الحلـم، وإصرار كيوبريـك عـلى اسـتعراض أزمـة بطليـه مـن دون التوقـف عنـد محاذيـر رقابيـة مـما اسـتدعى حصولـه عـلى تصنيـف رقـابي مرتفـع R الـذي حـرم مراحـل عمريـة عديـدة مـن مشـاهدته بـدور العـرض، ورفضـه رقابيًـا بالعديـد مـن الـدول منهـا مصرنـا العزيـزة لاحتـواءه عـلى جرعـة مكثفـة مـن المشـاهد صريحـة العـري. لاحـظ أننـا نتكلـم عـن عصـور مـا قبـل ذيـوع التورنـت واليوتيوب، وكان السـبيل الوحيـد لمشـاهدة الفيلـم هـو نسـخ الڤيديـو المُهربـة.

(فيـما أذكـر عُـرِضَ الفيلـم عـلى قنـاة Fox Movies قبـل تشـفيرها وكانـت النسـخة مُهلهلـة بعـد تعرضهـا لجراحـة رقابية)

وجديـر بالذكـر أن سـتوديوهات وارنـر قـد انتهـزت فرصـة وفـاة كيوبريك وتدخلـت رقميًـا لتضيـف أجسـاداً في مقدمـة الـكادر بمشـهد الاحتفـال

الجنسي كيلا يحصل الفيلم على تصنيف رقابي NC-17 الذي يحرمه من الدعاية بالعديد من الصحف (تاني: نحن في العام ١٩٩٩)

- سبق عرض الفيلم كم هائل من الشائعات انصب أغلبه بطبيعة الحال حول الطبيعة الأيروتيكية للفيلم والمُستمدة من أصله الأدبي، وبخاصةً مع التكتم الشديد من جانب كيوبريك والشركة المنتجة على كل ما يتعلق بتفاصيل العمل. هذه الشائعات بدورها كانت بمثابة ترويج مُضاف للفيلم.

- انفصال النجمين كروز وكيدمان بعد سنوات من الزواج أطلق موجة عالمية من الفضول وبخاصةً أن انفصام هذه الزيجة الشهيرة حدث بعد زمن وجيز من عرض الفيلم، مما استدعى الكثير من التساؤلات والقيل والقال حول ما إذا كان لموضوع الفيلم دور في هذا الانفصال.

والحق أنني بعد مشاهدة الفيلم زمان وقراءة الرواية مؤخرًا أصبحت أميل لأن الانفصال بالفعل قد يكون نتاج استغراق النجمين في موضوع الفيلم والذي يركز على منطقة غائرة في النفس البشرية تحتشد فيها الرغبات المخفية غير المسموح بخروجها أو البوح بها حتى - وبالذات- لأقرب الناس وهو شريك الحياة.

ما الذي تظن أنك تعرفه عن شريك/ شريكة حياتك؟ ليس المقصود بالسؤال الأفعال والتاريخ المشترك وحتى غير المشترك. بل المقصود هو الأفكار والأحلام والهواجس والرغبات، الأثيمة منها على وجه الخصوص. هل تملأ يدك بالفعل من إخلاص وولاء شريك/ شريكة حياتك للرابط المشترك الذي يجمعكما سواء أكان حبًا أو زواج؟

هذا هو السؤال الذي فجرته أحداث الرواية -والفيلم بالطبع- إثر جلسة مصارحة بين الزوجين فريدولين وألبرتينا، وصُدِمَ الأول حين حكت

له الأخيرة عن المرة التي اشتهت فيها رجلًا يرتدي زي البحارة لدرجة استعدادها للتخلي عن زوجها وطفلتها والرحيل معه لو طلبها ولو لليلة واحدة!.

هذا الاعتراف الذي هو بمثابة طعنة نافذة في قلب وكرامة ورجولة فريدولين، الطبيب الشاب الناجح الوسيم، دفع به إلى سلسلة من المغامرات الحسية المتصاعدة وغير المكتملة في الوقت ذاته، انتهت به إلى حفل جنسي جماعي في أجواء شهوانية غرائبية كادت تودي به إلى حتفه، وبدت أقرب إلى عالم الأحلام منها لعالم الواقع وذلك بالتزامن مع الحلم الجنسي الذي حلمت به ألبرتينا وقصته عليه لدى عودته إليها.

ارتكاز الرواية على التداخل بين الجنس والأحلام والأقنعة وهي مفردات فرويدية أساسية، وفي هذا الصدد يحكي فريدريك رافاييل سيناريست الفيلم، أن كيوبريك خلال جلسة العمل والتعارف الأولى التي جمعتهما معًا قد أشار إلى أن شنيتزلر -مؤلف الرواية- وفرويد كانا على صلة ببعضهما.

هل تأثر شنيتزلر بأفكار فرويد؟ الإجابة ربما تكمن في النبذة التي أضافها سامح سمير مترجم الرواية على الغلاف الخلفي للترجمة العربية والتي اختار لها مقتطفًا من رسائل فرويد إلى شنيتزلر:

«ظني أنني تجنبت لقاءك لأنني كرهت أن أقابل نظيري. ليس معنى هذا أنني أميل بسهولة إلى تعريف نفسي بآخر، أو تجاهلًا مني للاختلافات في الموهبة بيني وبينك، لكنني كلما تعمقت في إبداعاتك الخلاقة يبدو أنني أجد دائمًا، تحت سطحها الشاعري، الافتراضات والاهتمامات والخُلاصات نفسها التي أعرف أنها لي أنا. يقينك وشكك الذي يدعوه البعض تشاؤمًا، انشغالك بحقائق الوعي الباطن ودوافع المرء الغريزية، تشريحك للأعراف الثقافية لمجتمعنا، استقرار أفكارك على

قطبي الحب والموت، كل هذا يثير لديّ شعورًا مدهشًا بالألفة»

إذن فهو ليس تأثرًا وإنما تقاربًا في المنهج والأفكار والرؤى أثار دهشة بل وألفة فرويد نفسه!

في الفيلم، رغب كيوبريك في الانتقال بالأحداث من فيينا أواخر القرن التاسع عشر إلى نيويورك المعاصرة بتسعينات القرن العشرين، وإذا كان هذا قد استدعى الاعتناء بتقصي المتغيرات التي تمخضت عنها المسافة الزمانية الواسعة بين زمن الرواية وزمن الفيلم والتي تربو على قرن من الزمان كإصابة العاهرة التي يتقاطع معها البطل بالإيدز بدلًا من الزهري على سبيل المثال، فإن يد التعديل لم تمس جوهر القصة والمُتمثِل في العلاقة بين المرأة والرجل.

يحكي رافاييل في روايته عن جلسات عمله مع كيوبريك والتي نشرتها مجلة «الفن السابع» المصرية في عددها السابع والعشرين بتاريخ فبراير ٢٠٠٠ ضمن الملف الخاص عن الفيلم:

- عرفت أن كيوبريك يرغب في نقل الحدث من فيينا ومن نهاية القرن الماضي إلى نيويورك اليوم، ولما سألني عما إذا كنت أعتقد أن ذلك ممكن، أجبته بالإيجاب إلا أن هناك أشياء تغيرت منذ العام ١٩٠٠ أولها علاقات الرجل والمرأة، فرد قائلًا «هل تعتقد هذا؟ أنا لا أعتقد» ففكرت قليلًا ثم قلت «وأنا كذلك لا أعتقد أنها تغيرت».

ولذلك فبوسعنا ملاحظة أن تركيز كيوبريك ورافاييل انصب بالأساس على استكمال ملء الفجوات التي أهملها النص الأدبي الكلاسيكي أو لنقل أنهما انتبها لجزئيات بوسعها -حال الاعتناء بها- تجسيد الرؤية التي قدمها النص الأدبي لعلاقة الرجل والمرأة بشكل أوفى، وذلك من خلال إضافات في غاية الأهمية استهدفت تجذير أزمة الزوجين د. بيل هارفورد وزوجته أليس (فريدولين وألبرتينا في الرواية) وإكسابها قدرًا أكبر من

العمق والمصداقية بحيث تدفع المُشاهِد أيًا كانت جنسيته أو ثقافته للتوقف والتساؤل والتأمل في حياته الخاصة وتحديدًا علاقته بشريك/ شريكة حياته.

ظهر هذا بوضوح منذ اللقطات الأولى للزوجين في منزلهما والتي امتلأت بقدر كبير من التفاصيل العفوية والحميمية أثناء استعدادهما للخروج. التركيز على تفاصيل مشهد الحفل (والذي تعاملت معه الرواية بقدر كبير من الاختزال) باعتباره الأرضية التي انطلقت منها نذر التوتر التي أدت تداعياتها إلى المصارحة بين الزوجين. ثم مشهد المصارحة نفسه والذي تم بناءه بعناية شديدة وفهم عميق لأزمة الزوجين والدقة في تدرج تصاعد المواجهة بينهما:

ممارسة الحب بعد العودة من الحفل تحت تأثير نشوة الشراب ومغازلة الأغراب للزوجة والزوج - تدخين الماريجوانا من أجل جنس أفضل وأقل إملالًا - الزوجة النشوانة تحكي عن الضيف الذي حاول مغازلتها وإغواءها بالحفل كي تستثير غيرة زوجها - الزوج يصارحها بأنه لا يغار عليها وغير قلق بشأن إخلاصها مما يجرح أنوثتها ويثير غضبها فتبدأ لعبة البوح.

هذه المناقشة المتصاعدة التي انتهت إلى البوح استغرقت بضعة أسطر فقط في الرواية، فيما اعتنى كيوبريك بتأطيرها في مشهد طويل ارتكز على الحوار الذكي والأداء التمثيلي الممتاز والذي يكاد يكون الأفضل في مسيرة كيدمان وكروز، وجعلت -هذه المناقشة- من البوح وما تمخض عنه من صدمة هائلة للزوج أفصحت عنها تعبيرات وجه توم كروز المنقبضة نتيجة طبيعية ومنطقية.

اهتم كيوبريك بصريًا بترسيخ الطابع العام للحلم الفرويدي والذي بلغ ذروته في تتابع الحفل الجنسي حيث انفلتت الهواجس من عقالها

وتجسـدت الخيـالات الجنسـية بأكـثر الصـور جموحًـا ومباشرة، أجسـاد عاريـة ووجـوه مُقنعـة وديكـورات قوطيـة وموسـيقى شـهوانية ورجـال ونسـاء، يرقصـن ويتضاجعـن، ليتوحـد كلٌ مـن المُشـاهِد والبطـل معًـا أمـام وقائـع أقـرب لحلـم لـو رآه فرويـد نفسـه لخـر صعقًـا مـن شـدة الفرحـة، وكان بمثابـة تجسـيد واقعـي مـوازي للخيـالات الجنسـية الفاحشـة التـي حلمـت بـه أليـس في منامهـا وقصتـه باكيـة عـلى زوجهـا عقـب عودتـه مـن الحفـل الماجـن:

«ضاجعت رجالًا.. رجالًا كثيرين»

تهمنـا هنـا الرؤيـة التـي يطرحهـا الفيلـم ومـن قبلـه الروايـة للمُقابلـة بـين درجـة وشـكل تفاعـلات المـرأة والرجـل مـع الخيـالات الجنسـية المدفونـة في العقـل الباطـن، وفيهـا تبـدو المـرأة أكـثر جـرأة وإيجابيـة وصراحـة في نطـاق الحلـم فحسـب.

فألبرتينـا/ أليـس ألحـت عليهـا الهواجـس الحسـية والرغبـات الأثيمـة بالفعـل وبلغـت مـن فـرط قوتهـا أن راودتهـا فكـرة التخـلي عـن كل شيء مـن أجـل ليلـة تقضيهـا بـين ذراعـيّ عشـيقها المُتخيَـل.

«كنـت عـلى اسـتعداد لـو طلبنـي لليلـة واحـدة، أن أتخـلى عـن كل شيء. عنـك، عـن الطفـل، عـن مسـتقبلي اللعـين كلـه».

ولكنهـا وبحـس مـن المسـئولية والـولاء لأسرتهـا وحياتهـا دفنـت كل هـذه الهواجـس والرغبـات فلـم تجـد لهـا متنفسًـا إلا في حلـم ماجـن تحـررت فيـه مـن كل القيـود، وضاجعـت «رجـالًا كثيريـن» لدرجـة أثـارت رعبهـا مـن نفسـها حـين اسـتيقظت.

أمـا الرجـل، فهـو يبـدو هنـا أكـثر غفلـة وأقـل إدراكًا بمكنـون شريكتـه ومـا تنطـوي عليـه مـن جمـوح واسـتعداد للانفـلات، أو عـلى حـد تعبـير أليـس وألبرتينـا «آه لـو تعلمـون مـا يـدور برءوسـنا يـا معـشر الرجـال!»

الأمر الذي سبب صدمة هائلة لفريدولين أو بيل حطمت جدار أمانه النفسي وثقته بنفسه وإدراكه لعالمه، ودفعته تلقائيًا لمحاولة الانخراط في مغامرات جنسية باءت كلها بالفشل الواحدة تلو الأخرى، وذلك لأنها في حقيقتها خالية من أية رغبة أو جموح حقيقيين يملكهما هذا الطبيب الناجح الطموح (على عكس زوجته المُفعمة بالحياة والرغبة) بل جاءت مدفوعة من استجابة انفعالية ورد فعل تلقائي إزاء خيانة الزوجة الحسناء (حتى ولو كانت خيانة مُتخيلة فحسب)

فهو مضمون يحمل تحليلًا ذكيًا ومستوفيًا لسايكولوجية المرأة والرجل ويخلص إلى تقدمة المرأة كإدراك ووعي وإحساس بالأنوثة على الرجل الذي أفقدته الحداثة وما انبثق عنها من طموحات ذكورته التاريخية وإحساسه بأنثاه. طغى غروره الذكوري التاريخي على تقديره للأمور وإحساسه بأقرب الناس إليه، مما أدى لقدرٍ من الانفصال حتى في أكثر اللحظات حميمية. الأمر الذي يُفترض أن يدفع مُشاهديه للنظر في حيواتهم وإعادة تقييمها، وهو ما نتصور بدرجة ليست بالقليلة أنه السبب في انفصال نجمي الفيلم توم كروز ونيكول كيدمان بعد تجربة الفيلم بفترة وجيزة.

Fight Club (1999)

أثنـاء خروجـي مـن إحـدى قاعـات سـنيما جنينـة في مـارس ٢٠٠٠ بعـد مُشـاهدة الفيلـم، سـمعت رأيـن متناقضـين:

«أحلى فيلم شوفته في حياتي»

«فيلم ابن (....) مفهمتش حاجة».

في العـام ١٩٩٩، آخـر الأعـوام التـي تحمـل أرقـام القـرن الفائـت، دفعـت هوليـوود بعـددٍ مـن الأفـلام المتباينـة في الموضوعـات والأنـواع وحجـم الإنتـاج ولكـن حمِـلَ كلّ منهـا شـحنة ثوريـة عـلى مسـتوى الشـكل أو المضمـون أو التقنيـة أو البنـاء الدرامـي، بمـا عكـسَ تَملمُـلًا عـلى أكـثر مـن صعيـد إزاء أزمـات إنسـانية ووجوديـة وفنيـة تراكمـت وتعقـدت، الأمـر الـذي جعـل مـن هـذه الأفـلام في مجموعهـا بمثابـة خلاصـة متعـددة الوجـوه لقـرن فائـت مـن السـنيما، وخارطـة طريـق لأفـلام القـرن القـادم والتـي ستسـتلهم مـا جـاء بهذه الأفلام من إشراقات تقنية ودرامية، وتشتبك مع تداعياتها.

تنوعـت هـذه الأفـلام مـن حيـث الميزانيـات مـا بـين أفـلام بلوكباسـتر ضخمـة مثـل «حـرب النجـم: تهديـد الشـبح» و«الماتريكـس» وأفـلام مسـتقلة مصنوعـة بملاليـم مثـل «مـشروع سـاحرة بلـير» وبينهـما أفـلام متوسـطة مثـل «عيـون مغلقـة عـلى اتسـاعها» و«الحاسـة السادسـة» و«الجـمال الأمريـكي» و«نـادي القتـال».

أفـلام «الماتريكـس» و«تهديـد الشـبح» قـام صناعهـا باسـتحداث تقنيـات جديـدة لتنفيـذ مشـاهد شـاطحة الخيـال مثـل تصويـر زمـن الطلقـة في «الماتريكـس» والتوسـع في توظيـف ال CGI أو الصـور المُصطنعـة حاسـوبيًا لخلـق عـوالم فانتازيـة متكاملـة ومُفارقـة للواقـع في «تهديـد الشـبح». أمـا

فيلم الرعب «مشروع ساحرة بلير» والمُنتمي للسنيما المُستقلة فادخل كاتباه ومخرجاه الشابان تقنية الفاوندفوتاج لأول مرة كاختيار تقني وفني يقوم عليه بناء الفيلم الدرامي، وتحولت هذه التقنية لاحقًا لموضة ظلت هوليوود تتداولها في أفلام الرعب (وغير الرعب) لسنوات وسنوات.

بمعنى أن هذه النماذج الثلاثة بصورة أو بأخرى كانت بمثابة ثورة تقنية خلقها قصور الحلول التقليدية عن مجاراة أزمات نهاية الألفية التي تناولتها هذه الأفلام.

أما الأفلام متوسطة الميزانية فرغم احتواءها على حلول فنية وإبداعية متميزة، إلا أن ثوريتها الحقيقية في مضمونها الذي ينبش في مناطق شائكة ملأى بأزمات إنسانية ومجتمعية معقدة، ويحاول تفكيك وتحليل هذه الأزمات وفق مدارس تحليلية مختلفة.

«عيون مغلقة على اتساعها» لكيوبريك مثلًا يشترك مع «الحاسة السادسة» لإم نايت شياما‌لان في أزمة عريضة واحدة هي العلاقة مع الآخر. ولكن «عيون..» المُقتبَس عن رواية «قصة حلم» لإريك شنايتزر استخدم المنهج الفرويدي في تحليل أزمة استغلاق العلاقة مع الآخر القريب، شريك الحياة والفراش، بينما «الحاسة السادسة» لجأ إلى توظيف الماورائيات وأجواء الرعب والتويستات لخلق صدمة تدفع للنظر في تقوقعنا -نحن أبناء نهاية الألفية- داخل عوالمنا الخاصة وعجزنا عن رؤية الحقيقة خارجها كما هي أو على حد قول بطل الفيلم الطفل كول:

«موتى، لا يرون إلا ما يريدون رؤيته».

أما «الجمال الأمريكي» و«نادي القتال» فرغم المسافة الأسلوبية الواسعة التي تفصل بينهما، إلا أن الخيوط التي تربطهما أكثر متانة،

ليس فقط لأن كل منهما يُعد بمثابة تطبيق من تطبيقات الثقافة المُضادة التي تدعو للتمرد على القواعد والقوالب المُجتمعية السائدة، بل الأكثر من ذلك أن كليهما مُكمِل للآخر، وانفجار ثورة تايلر ديردن الفوضوية في «نادي القتال» هو نتيجة منطقية لقمع النظام لثورة ليستر برنهام بطل «الجمال الأمريكي» الشخصية والفردية على الحياة داخل القوالب التي رسمت حدودها الميديا الأمريكية الاستهلاكية.

وثمة ملمح آخر مُشترك فائق الأهمية بين الثورتين - ثورة بيرنهام وديردن- هو أن كلتيهما ثورة للذكورة التي سحقتها الحياة الاستهلاكية.

مراجعة الأفلام مُقتبسة عن أصول أدبية تستدعي دوماً سؤال الربوبية: من هو رب العمل الحقيقي؟

أو بمعنى آخر، إلى أي من عوالم صناعه يميل انتماء الفيلم؟ عوالم مخرجه أم عوالم كاتب السيناريو أم عوالم صاحب النص الأصلي؟

رواية «نادي القتال» لتشاك بالانيك صدرت عام ١٩٩٦ (وهي روايته الأولى بالمناسبة) وأثارت جدلًا كبيرًا لاحتواءها على جرعة صادمة من العنف عكست مخزونًا هائلًا من الغضب والمرارة إزاء النظام الاستهلاكي الذي يضغط طيلة الوقت على أفراد وطبقات المجتمع ويتلاعب بهم. الغضب والمرارة إزاء النظام بمكوناته المختلفة قاسمين مُشتركَين في كل روايات وقصص بالانيك -أول للدقة ما قرأت منها- والتي تضمنَت كلها تحريضًا صريحًا على الثورة المفتوحة عليه بدءًا من دس شفرات حلاقة داخل مهبل الدمية التي يتناوب رجال الشرطة على مُضاجعتها في قصة «خروج»، وصولًا للثورة الفوضوية الشاملة التي أطلقها تايلر ديردن بجميع أرجاء البلاد هنا في «نادي القتال».

لا يوجد الكثير في فيلموجرافيا السيناريست جيم أولس يسمح بتكوين صورة واضحة لأفكاره وأسلوبيته، ولكن المقارنة بين الأصل الأدبي

وبين الفيلم تكشف عن قدر كبير من الامتزاج والتداخل بين پالانيك وأولس الذي لم يكتفِ بتحويل النص الروائي الصعب والمُنتمي للإسلوب التفكيكي المعروف بالمانيماليزم إلى مشاهد سينيمائية، ولكنه أيضًا -على حد قول پالانيك نفسه- انتبه لعلاقات لم ينتبه هو نفسه إليها.

التكنيك السردي لدى پالانيك قريب إلى حدٍ كبير من تيار الوعي الذي يعتمد على التداعي الحر للأحداث كما تتداعى الأفكار في العقل، ولكنها في الوقت نفسه محكومة داخل مسارات يقوم هو بتوجيهها وفقًا لرؤيته مع ديناميكية شديدة في التنقل أو التقافز بين الأزمنة عن طريق الفلاشباك والفلاش فورورد.

استيعاب هذا القدر من الجنون السردي -والفكري- البعيد بطبيعته عن المشهدية السينيمائية وتنظيمه في مشاهد مرئية، تطلب جنونًا مماثلًا من السيناريست چيم أولس. بل أن المقارنة بين نهاية الرواية ونهاية الفيلم تكشف عن أن أولس في اعتناقه للحلول الفوضوية ذهب في الفيلم أبعد مما ذهب پالانيك في الرواية، فبينما مال پالانيك إلى ترك الباب مفتوحًا لبصيص من الأمل عن طريق تدخل مجموعات المساندة العلاجية التي اعتاد بطل الرواية حضورها لمنعه من استكمال مشروع الفوضى، وانتهى به الحال نزيلًا في مصحٍ نفسيّ.. اختار سيناريو أولس أن يشفي البطل من حالة الفصام التي أصابته من دون أن يمنع هذا نجاح مشروع الفوضى والذي تجسد في مشهد الفينالة الشهير بالفيلم.

هذا الامتزاج بين الأديب والسيناريست اكتمل بوقوع المشروع بين يديّ الضلع الثالث وهو مخرج الفيلم.

ديڤيد فينشر كان قد اكتسب بالفعل شهرة واسعة بفضل النجاح الكبير الذي حققه ثاني أفلامه «سبعة» عام ١٩٩٥، وبدا كما لو كان قد وجد ضالته في شخصية تايلر ديردن برواية «نادي القتال» ليكون

امتداداً لشخصية چون دو، بطل «سبعة» من حيث اليأس من المجتمع والنظام الذين جاوزا في انحرافهما خط الرجعة، والإيمان بأن الإصلاح يستوجب استخدام العنف سواء من مُنطلق ديني كما بحالة دو، أو أناركي كما بحالة ديردن.

هذا المضمون تكرر لاحقًا بالعديد من أفلام فينشر والتي بشرت بانسداد قنوات الإصلاح الطبيعية والشرعية، وتحلل مؤسسات النظام وعجزها عن أداء دورها في خدمة وحماية أفراد المجتمع مما فتح ويفتح الباب على مصراعيه لكل احتمالات الفوضى والقتل والإرهاب بزعم إعادة المجتمع والنظام إلى جادة الصواب.

بطل الرواية والفيلم هو شاب ثلاثيني يعمل بواحدة من الشركات الكبرى، أي أنه بمثابة ترس صغير لا يكف عن الدوران داخل ماكينات النظام الرأسمالي الاستهلاكي التي جعلته وفقًا لتعبير تايلر ديردن بالرواية «يعمل كالعبد في وظيفة لا يحبها لشراء أشياء لا يحتاجها». هذه العبودية سحقت من ضمن ما سحقت ذكورية الرجل واستبدلتها بهاجس الاستهلاك والاستجابة لتوجيهات إعلانات السلع الاستهلاكية، الأمر الذي تعبر عنه بدقة جملة البطل:

«كنت مدمنًا للأفلام الإباحية، وأصبحت الآن مدمنًا لكتيبات أيكيا».

لذلك فإنه يجد راحته في مجموعة المساندة العلاجية لمرضى سرطان الخصية تحديدًا، بين ثدييّ بوب العملاقين. بوب بطل كمال الأجسام السابق والذي خسر ذكورته بعد إصابته بالسرطان بسبب تعاطي الهرمونات أي -بمعنى آخر- أخصاه النظام الاستهلاكي الإعلاني الذي دفعه لتعاطي الهرمونات.

من هنا بإمكاننا النظر لثورة البطل أو ثورة الشخصية الفصامية التي أنتجها باعتبارها ثورة ذكورية مُكتمِلة على حالة الإخصاء الجمعي

التي قاد النظام الاستهلاكي الناس إليها. ويتأكد هذا التأويل حين نلاحظ أن ظهور الشخصية الفصامية المعروفة بتايلر ديردن اقترنت بدخول مارلا سينجر في حياة بطل الرواية والفيلم.

مارلا..

المرأة غريبة الأطوار والمظهر، والتي جسد ظهورها للبطل زيف معاناته في حلقات المساندة العلاجية وأعادته إلى الأرق المزمن، كانت بمثابة الفتيل الذي أشعل ثورته الذكورية. إذ دفعه التمزق بين ميله إليها وبين نفوره من مظهرها إلى الانشطار وخلق شخصية تايلر ديردن، التجسد الأمثل للذكورة الإيجابية القادرة على ممارسة الفعل الذكوري بعد طول كبت، بدءًا من مضاجعة مارلا ومبادلتها العاطفة بغير اكتراث لمشاعر نفور سببها مخالفة مارلا لنموذج الجمال الذي يفرضه النظام.. مرورًا بالتمرد على وضعه كترس في ماكينة الشركة الكبرى التي يعمل بها، ووصولًا لإطلاق الثورة الفوضوية الكبرى في جميع أرجاء البلاد.

العاطفة والرغبة إذن هما الشرارة التي فجرت ثورة تايلر ديردن الذكورية، وهما بالمناسبة الشرارة التي أججت ذكورة ليستر بيرنهام بفيلم «الجمال الأمريكي» مُجسدة في العاطفة الحسية التي اشتعلت في قلبه وجسده نحو صديقة ابنته المراهقة.

غير أن دور تايلر ديردن لم يقتصر على ممارسة الذكورة التي افتقر إليها بطل الفيلم والرواية، ولكنه كان بمثابة تطوير لما يمكن تخيله كعلاقة مثلية بديلة عن العلاقة بمارلا.

(في اللقاءات المُتلفزة التي صاحبت عرض الفيلم، بدا كلّ من براد بيت وإدوارد نورتون في جلستهما متلاصقين أقرب لزوج من المثليين)

بمعنى أن تايلر ديردن انشطر عن البطل ليلعب دورًا مزدوجًا:

- ممارسة الذكورة.

- تعويض العقل الواعي للبطل بعلاقة مثلية بديلة لحين وصوله لمرحلة التصالح مع ذاته الذكورية المُنشطرة -ديردن- وتقبله الدخول في علاقة حقيقية صحية ومُكتمِلة مع مارلا سينجر، وهو ما تحقق في نهاية الفيلم، وبدرجة أقل نوعًا في نهاية الرواية.

هذه العلاقة البديلة متكررة في أدب پالانيك وتعكس ربما ميولًا مثلية. سنجد على سبيل المثال علاقة شبيهة في روايته «أغنية المهد» بين البطل والبطلة التي حلت إثر تعويذة سحرية في جسد رجل، وينتقلان معًا -البطل وحبيبته التي حلت بجسد رجل- لإنقاذ العالم كرجلين -مثل تايلر ديردن وبطل «نادي القتال»- بينهما علاقة حب، يفسرها بطل «أغنية المهد»:

- أنا واقع إذن في حب هيلين هوفر بويل، امرأة في جسد رجل. لم نعد نمارس الجنس، لكن هل يختلف هذا عن أية علاقة عاطفية بعد مرور فترة كافية؟

لا مكان للنسوة في نادي القتال. فقط رجال مُحبطين، غاضبين، يسترجعون ذكورتهم المُنسحقة عن طريق ممارسة العنف. لا يهم من يربح أو يخسر في نادي القتال، المهم هو تدفق الأدرينالين وثورة التوستيرون لتحرير الذكورة التي كبتها المجتمع لسنوات وسنوات. العودة لأزمنة قديمة بدائية ما قبل توحش الرأسمالية والشركات العملاقة والبنوك والأقساط والسلع الاستهلاكية التي لا نحتاجها ولكننا نعمل كالعبيد من أجل اقتنائها كما ألحت علينا الميديا. العودة لأزمنة كان الرجال فيها يتناقشون بعضلاتهم، ما قبل التحضر الزائف وهواجس النسوية والنباتية والحفاظ على البيئة وكل اشتراطات الصوابية السياسية التي خصت الرجال ونزعت عنهم ذكورتهم.

ثورة ذكورية خالصة تستلهم الأفكار الفوضوية لتقويض النظام الذي

استلب الذكورة وحول الذكور لكائنات مخصية مخنثة أقرب للروبوتات.

ردة الفعل هذه التجأ الثلاثي (پالانيك - أولس - فينشر) لتحقيقها من خلال أفلمة «نادي القتال» التي يمكن النظر إليها كمعالجة حداثية ترتدي ثوب مابعد الحداثة لرواية روبرت لويس ستيفنسن «دكتور چيكل ومستر هايد»، وبالفعل أشير لهذا صراحةً في إحدى الجمل الحوارية على لسان بطل الفيلم:

«أنا الحالة الغريبة لچاك ومستر هايد».

لاحقًا، واظب پالانيك في قصصه ورواياته على التحريض على العنف والفوضى بل والإرهاب من أجل تقويض النظام المتوحش وتحرير العبيد من ربقته، واستمر فينشر يصنع أفلامًا تكمل بعضها البعض لتبدو كما لو كانت فيلمًا كابوسيًا طويلًا عن نظام يتوحش ومجتمع يتشوه وأفراد يُعانون وعلاقات تتفسخ وثوار راديكاليون يتحركون (چون دو - تايلر ديردن - زودياك - إيمي دون - ...).

ورغم هذه الروايات والأفلام، وكلها مكتوبة ومصنوعة بقدر كبير من الحرفية، إلا أن بإمكاننا الزعم أن «نادي القتال» يُعد بمثابة قمة peak، ونقطة التقاء لم تتكرر خلال السنوات التالية جمعت بين جنون وغضب هؤلاء الشبان الثلاثة المعجونين بالموهبة والثورة، ودعم هذا وجود جيل من المواهب التمثيلية الجبارة إبان تلك الحقبة الهوليووديّة السعيدة بنهاية الألفية استعان بها فينشر لتجسيد رؤيته:

هيلينا بونام كارتر في دور مارلا سينجر، وإدوارد نورتون في دور البطل الذي تعمد الفيلم ومن قبله الرواية تركه من دون اسم، وبراد بيت في دور تايلر ديردن.

بيت طيلة النصف الثاني من التسعينيات كان الجواد الرابح في بورصة النجومية. چان شاب وسيم فارع القوام يفيض بالفحولة

والجاذبية الذكورية وبموهبة تمثيلية خاصة جدًا، استطاع مخرجون موهوبون أذكياء أمثال إدوارد زويك وديفيد فينشر و-لاحقًا- كوينتين تارانتينو استكشافها وتوظيفها التوظيف الأمثل.

يصعب تصور تايلر ديردن آخر على غير الصورة التي ظهر عليها براد بيت، وكأن الدور كُتِبَ خصيصًا على مقاسه، بأداء تمثيلي خاص جدًا استوعب جنون الشخصية وتناغم بدرجة خارقة مع نصفها الثاني الذي جسده مجنون تمثيل آخر هو إدوارد نورتون، وكان بمثابة تجسيد مثالي لزعيم الثورة الذكورية، تتلصص الكاميرا على جذعه العاري الممشوق وعضلاته المفتولة الملتمعة بالعرق (على النحو الذي تتلصص به على مفاتن النساء في أفلام أخرى) في غزل صريح واحتفاء بصري بالذكورة.

بعد عشرين سنة من وقوف البطل ومارلا سينجر متجاورين يشاهدا من عِل انفجار وسقوط ناطحات السحاب في فينالة «نادي القتال».. وقف آرثر فلين بوجهه المُغطى بالأصباغ وسط حشد من الثوار الفوضويين يُهللون له بينما جوثام سيتي تحترق في خلفية هذا المشهد من نهاية فيلم «جوكر».

في كلا الفيلمين انفجرت المدينة والحضارة من الداخل بفعل الرأسمالية المتوحشة التي حاصرت أفراد المجتمع بمختلف مكوناته، بمن فيه مكونات من داخل السلطة نفسها.. فالبطل في «نادي القتال» أثناء تجواله بأرجاء الولايات بحثًا عن تايلر ديردن الغائب يجد أفراد أندية القتال بوجوههم المنتفخة والمُرصعة بالكدمات في كل مكان يذهب إليه، بل وبين أفراد الشرطة أنفسهم والذين يُعانون نفس درجة الانسحاق الطبقي والذكوري التي يتعرض لها أفراد الشعب بما دفعهم للتخلي عن واجباتهم والانخراط في مشروع الفوضى الذي سيرد إليهم ذكورتهم المُنسحقة حتى لو تطلب ذلك إخصاء البطل -بُناءً على تعليمات

ديردن- حين حاول تعطيل المشروع فصرخ فيهم:

«هل جننتم؟ أنتم ضباط شرطة!».

تايلر ديردن إذن هو الأب الشرعي لآرثر فلين أو نسخة الجوكر التي قدمها تود فيليبس، ولكنه أكثر إيجابية وراديكالية و-طبعًا- ذكورية منه. ومع النجاح الكبير الذي حققه فيلم «جوكر» بإمكاننا استعادة نجاح «نادي القتال» والذي أحدث صدمة هائلة وجدلًا واسعًا وقت عرضه التجاري (من دون سوشيال ميديا) ثم لم يلبث أن تحول إلى أيقونة حقيقية لدى الشباب من جيلنا وعاش محتفظًا بقوته ومكانته وتأثيره عليهم وعلى الجيل التالي.

Romeo Must Die (2000)

الموقف كان كالتالي:

مفيش ترتيب لخروجات، ومفيش حاجة تشجع على المكوث في البيت في تلك الليلة من صيف ٢٠٠٠. وقت من التسكع كراعي بقر وحيد وحيد في شوارع مدينة نصر الصاخبة حتى قادتني قدماي لشارع البطراوي حيث يتربع جنينة مول ككعبة تحج إليها أفواج الطبقة الوُسطى المصرية فُرادى وجماعات، الراغبين في الشوبينج والاسكيتنج والترفيه وطبعًا السنيما.

الأفلام المعروضة آنذاك لم تكن مُشجعة. كان أسبوع استراحة بين عروض الأفلام الكبيرة المصرية والأجنبية وكنت قد شاهدت أغلبها كـ «جلادياتور» و«الناظر» و«قابل چو بلاك» وأنتظر على أحر من الجمر عرض الجزء الثاني من «المهمة المستحيلة». في هذا الأسبوع استغلت شركة يو إم بي، الوكيل المصري لشركتيّ فوكس ووارنر بروس، حالة الفراغ الفيلمي ودفعت إلى دور العرض بفيلم جديد صغير هو «روميو يجب أن يموت» وكثفت من دعايتها طمعًا في اصطياد الزبائن اللي زي حالاتي مش لاقيين فيلم جديد.

ساعتها طبعًا خرجت من الفيلم ندمان على العشرين جنيه اللي دفعتها والتي كانت في هذا الزمن تعريفة مرتفعة لتذكرة السنيما.. فـ چيت لي بطل الكاراتيه الصيني الذي استقدمته هوليوود والذي كان قد أبلى بلاءً حسنًا قبل عامين في دور الشرير أمام ميل جيبسون وتحت إدارة المخرج المخضرم ريتشارد دونر في الجزء الرابع من «السلاح القاتل» (١٩٩٨) ولكنه هنا عند المُراهنة عليه في أولى تجاربه كبطل

رئيسي، افتقر للكاريزما المطلوبة لملء الفيلم وجاء اعتماده بالكامل على قدراته الرياضية كعنصر إبهار أوحد، بالإضافة لثقل ظل بالغ لم تخفف منه مهاراته الرياضية المُدهشة، بعكس زميله چاكي شان الذي دارىَ التصميم المرح للمعارك التي يؤديها بنفسه قدرًا كبيرًا من ثقل ظله والذي تجلى واضحًا عند مقارنته بكريس تاكر، شريكه الأمريكي الأسود في ثلاثية «ساعة الذروة»..

فيلم أكشن كوميدي متوسط المستوى في تقييمه النهائي. صحيح، إنما الآن، نستطيع أن نتوقف أمام ملاحظتين تجعلان منه محطة يُلتفَت إليها:

الأولى هي أنه يُعَد المعالجة الأكثر تأمركًا ومُعاصرة لمسرحية شكسبير «روميو وچولييت». صحيح أن باز لورمان كان قد صنع نسخة حداثية شهيرة عام ١٩٩٦ من بطولة ليوناردو دي كابريو وكلير دانس، تحرر فيها من زمان ومكان الأصل الشكسبيري، وانتقل بالأحداث الكلاسيكية المعروفة للزمن المُعاصر مع محافظته على حوار المسرحية الأصلي.. إلا أن «روميو يجب أن يموت» ذهب لما هو أبعد من خطوة لورمان الثورية، فتحرر من كل شيء إلا من الثيمة الأساسية لقصة الحب بين طرفين ينتميان لفئتين متحاربتين، وقام بوضع الحدوتة الرومانسية الأشهر في إطارٍ من الأكشن الخالص.

استبدل عائلتيّ مونتجايو وكابيوليت بعصابتين من الآسيويين والزنوج تتصارعان حول البيزنس ومناطق النفوذ، وتحرر من الخط العام للحدوتة الأصلية لصالح المسار الجديد الذي تقوده طبيعة التجربة المُخلصة لسينما الأكشن التجارية والبي موفيز والتي تشترط انتصار البطل على خصومه، مش تقولي انتحار بالسم وشغل العيال الفرافير دا!. بل واستغنى حتى عن اسميّ البطلين روميو وچولييت واكتفى بإيماءة

العنـوان «روميـو يجـب أن يمـوت» للإشـارة للارتبـاط بالأصـل الشكسـبيري.
لماذا هي النسخة الأكثر تأمركًا؟

ليـس فقـط لأن الأحـداث تـدور في أمريـكا المُعـاصرة، ولكـن لأن ثمـة دلالات مُدبـرة تؤكـد عـلى هـذه الملاحظـة، منهـا اختيـار أن تكـون قصـة الحـب بـين روميـو آسـيوي وچولييـت سـوداء، عـلى خلفيـة مـن حـرب عصابـات بـين طوائـف الصُفـر والسـود، المُسـتفيد منهـا هـو البيزنـس مـان الثعبـان الأمريـكي الأبيـض الـذي يتلاعـب بكليهـما ويؤجـج نـار الحـرب لخدمـة أعمالـه.. الموزاييـك الـذي تتكـون منـه هـذه البـلاد العجيبـة التـي عُـثر عليهـا مُصادفـةً في غـمار مغامـرات الكشـوف الجغرافيـة، واسـتطاع البيـض الاسـتيلاء عليهـا وتصديرهـا كحلـم لجنـة موعـودة تفتـح ذراعيهـا لكل الأجنـاس والألـوان. وهـو بالمناسـبة موزاييـك مُعـادل لموزاييـك آخـر مُشـكّل مـن صُنّـاع الفيلـم هـذه المـرة: چـول سـيلفر، المنتـج الأمريـكي الأبيـض، وأندريـه پارتكوفيـاك، المخـرج البولنـدي الأصـل، چيـت لي الآسـيوي، وعاليـا المُغنيـة الأمريكيـة السـوداء.

أمـا الملاحظـة الثانيـة فهـي متعلقـة بموقـع الفيلـم عـلى التايـم لايـن الخـاص بتطـور صناعـة الأكشـن، وهـو مـا يمكـن اسـتيضاحه لـو نظرنـا إلى ثلاثـة مـن أفـلام الأكشـن حَمِلَـت توقيـع المُنتـج چـول سـيلفر وعُرِضَـت في ثلاثـة أعـوام متتاليـة. الفيلـم الأول هـو «السـلاح القاتـل٤» (١٩٩٨) للمخـرج ريتشـارد دونـر، وهـو يُمثِـل عصـارة خـبرة مدرسـة التسـعينات التقليديـة في صناعـة أفـلام الأكشـن، وبالـذات في تصميـم وتنفيـذ المعـارك وشَـهِدَ الفيلـم معركـة طويلـة قـرب نهايتـه بـين بطليـه ميـل جيبسـون وداني جلوڤـر ضـد الشريـر چيـت لي، ظهـر فيهـا بوضـوح وعـي صناعـه بالفـروق بـين شـخصيات الفيلـم والتـي تجلـت في إسـلوب عِـراك مارتـن ريجـز -جيبسـون- الأقـرب لخناقـات الشـوارع وعِـراك زعيـم المافيـا الصينيـة الشـاب المُـدرّب القـادم

من ثقافة الفنون القتالية الآسيوية. بالإضافة طبعًا لمزية هامة جدًا هي خلو معارك الفيلم من المؤثرات البصرية والاعتماد على الأداء البدني للممثلين.

الفيلم الثاني هو «الماتريكس» (١٩٩٩) من تأليف وإخراج الأخوين واتشوسكي، وجاء بمثابة محطة تغيير كبرى على أصعدة مختلفة منها تصميم وتنفيذ المعارك، ودمج مؤثرات بصرية مبتكرة أنتجت أكشن غير مسبوق مُعادل لفكرة وأجواء الفيلم شاطحة الخيال، وترك هذا بصمة هائلة على جيل كامل جاء بعده من أفلام الأكشن على مدار السنوات التالية

(عندنا في مصر بدأ التقليد في الكليبات الغنائية فشاهدنا كليب «خبيني» لمصطفى قمر ثم كليب «فينه» لهشام عباس)

أما الفيلم الثالث فهو فيلمنا «روميو يجب أن يموت» بطبيعة الحال، وأذكر أن چول سيلفر كان يفاخر في الحوارات الصحفية إبان عرض الفيلم أن الأكشن مصنوع بنفس تقنيات الماتريكس، الأمر الذي لم يصب فنيًا وتقنيًا في مصلحة الفيلم لأن افتعال المؤثرات كان شديد الوضوح في مشاهد المعارك بما هبط كثيرًا بالنتيجة، وبالذات لو قارنًاها بالمعارك التي صورها چيت لي بنفسه من دون تدخل الكمبيوتر في «السلاح القاتل٤».

أغلب الأحداث في «الماتريكس» كانت تدور داخل العالم الافتراضي بما برر الأفورة في كسر قواعد الفيزياء بمشاهد الأكشن؛ لأن القواعد ذاتها مختلفة داخل المصفوفة؛ لذا جاءت مشاهد زمن الطلقة والدوران حول الحركة البطيئة للأبطال، واستخدام الأسلاك المُعلقة لتنفيذ الوثبات العملاقة منطقية وفي خدمة الدراما.

(ويظهر مثلًا وعي واتشوسكيز بذلك في تنفيذ العراك الذي دار بين

نيو وباين في العالم الواقعي خارج الماتريكس بالجزء الثالث المُعنوَن بـ «ثورات الماتريكس» حيث جاء واقعيًا خاليًا من الشطحات والمؤثرات الخاصة).

بعكس ما حدث بعد ذلك في أفلام الأكشن التي هرع صناعها لاستخدام هذه التقنيات والتي تحولت لموضة من دون احتياج فعلي لها، فجاءت النتيجة بالسلب على دماغهم ودماغنا.

«روميو يجب أن يموت» انطلق من فكرة طريفة، وكان يمكن أن ينتهي لنتيجة أفضل لولا هَوَس منتجه بتقنيات الماتريكس الجديدة والتي فيما يبدو كانت شرطًا ليس بوسع أندريه بارتكوفياك، مدير التصوير البولندي في تجربته الإخراجية الأولى سوى الامتثال له. سيظل نقطة على التايم لاين، ليس لجودته الفنية ولكن للأسباب اللي بقالنا ساعة بنهري فيها.

Mission Impossible II (2000)

زمان..

في حقبـة مـا قبـل ذيـوع الإنترنـت وقاعـدة بيانـات IMDb حـدث أن بلغنـي نبـأ اختيـار چـون وو لإخـراج الجـزء الثـاني مـن فيلـم «المهمـة المسـتحيلة» مـن تقريـر صغـير بعـدد نوفمـبر ١٩٩٩ مـن مجلـة «الفـن السـابع» مصحوبًـا بصـورة للقطـة مـن مطـاردة السـيارات.

نوفمـبر ٩٩، أي قبـل شـهور قليلـة مـن طـرح الفيلـم في دور العـرض في مايـو ٢٠٠٠.. بمعنـى أن پاراموـنت رشـحت وتفاوضـت واختـارت، ومـر الفيلـم بمراحـل الإعـداد وبـدأوا تصويـره بالفعـل، مـن دون أن يصلنـي خـبر بأهميـة إسـناد إخـراج هـذا الجـزء الجديـد المُنتظَـر مـن عشـاق الأكشـن حـول العـالم إلى مخـرج بـوزن چـون وو إلا بعـد أن بـدأ التصويـر فعليًـا وبقيـت شـهور قليلـة عـلى عرضـه (!) الأمـر الـذي ربمـا يصعـب استيعابه عـلى أبنـاء الجيـل الحـالي الذيـن تتـسرب إليهـم أدق وأتفـه التفاصيـل أولًا بـأول بدايـةً مـن الاعتـزام والتخطيـط لإنتـاج الأفـلام ربمـا قبـل سـنين مـن تنفيذهـا فعليًـا، ومراحـل الإعـداد والتطويـر والإنتـاج ومـا بعـد الإنتـاج سـواء مـن خـلال التغطيـة الدعائيـة أو مـن عـلى الحسـابات الشـخصية لصنـاع الأفـلام عـلى تويـتر أو التقاريـر القادمـة مـن المحافـل الفنيـة العالميـة مثـل مهرجانـات كان وبرلـين وڤينيسـيا أو منصـات كوميـك كـون وغيرهـا، بالإضافـة لتسـجيل ملايين المشـاهدات بمجـرد طـرح التنويهـات الإعلانيـة والتيـزرز والبروموهـات عـلى يوتيـوب قبـل عـرض الأفـلام نفسـها بمـدد زمنيـة طويلـة.

(للأمانـة، بمراجعـة الأعـداد الأقـدم مـن نفـس المجلـة وجـدت إشـارة لهـذا الخـبر المهـم لا تتجـاوز سـطرًا واحـدًا)

الفيلم الأول من «المهمة المستحيلة» كان أحد مفاجآت صيف ١٩٩٦ بإيرادات قياسية اقتربت من حاجز الأربعمائة وستين مليون دولار، وبعث سينمائي حقيقي لتلك السلسلة التلفزيونية الناجحة بإنتاج ضخم وطور جديد من الأكشن استوعب طفرة هائلة طرأت في ذلك الحين على تكنولوجيا المؤثرات جعلت منه ومن «يوم الاستقلال» و«الإعصار» - شركاءه في صدارة الأعلى إيرادًا بالسيزون- بمثابة نقلة حقيقية على طريق اصطناع الصور شاطحة الخيال بأقصى قدر من الواقعية. بالإضافة لذلك كان الفيلم فاتحة خير على نجمه توم كروز الذي كان يبدأ بهذه التجربة كاريره الجديد كمنتج، فانفتحت له خزائن السينما على مصراعيها.

أما چون وو، المخرج الصيني الأصل، فكان قد تحول في تلك الآونة إلى نجم شباك حقيقي بعد نجاحات متصاعدة لأفلام الأكشن التي أخرجها منذ انتقاله إلى هوليوود، تُوِجَت بنجاح «فيس أوف» صيف ١٩٩٧، والذي لم يجعله فقط أحد أعضاء نادي الكبار مع سبيلبرج وجايمس كاميرون وريدلي سكوت، ولكنه أكسبه شعبية عالمية جارفة مع أسماء أخرى أصبحت لهم طوائف مهووسة بهم من أبناء جيلنا على غرار ديڤيد فينشر وشيامالان والأخوان واتشوسكي.

أذكر أنني حين قرأت النبأ المنشور في «الفن السابع»، ورغم فيض الفرحة لأن المشروع الجديد لصاحب «فيس أوف» قد تحدد أخيرًا بعد طول انتظار، فإن قدرًا من القلق ساورني بسبب المسافة الواسعة التي تفصل ثيمات وأجواء المهمة المستحيلة عن ثيمات وهواجس بل والموتيفات البصرية التي يعشقها چون وو وأجاد بلورتها وتطويرها فيلمًا بعد فيلم حتى بلغ الذروة في «السهم المكسور» ثم «نزع الوجه»، وقد بدا أن الاحتمال كبير أن يسفر اللقاء بين ذينك العالَمين عن تأثر

أحدهما أو كلاهما بالسلب. طبعًا هذه الأفكار لم تكن بهذا الوضوح آنذاك، ولكن التوجس حصل بالفعل بهذا المنطق.

تطايرت أوراق نتيجة الحائط على غرار الكليشيه البصري القديم، ووصلنا بحمد الله إلى الثلاثين من أغسطس عام ٢٠٠٠، يوم طُرِحَ الفيلم المُنتظر بخمسة نسخ في السينمات المصرية، بعد ثلاثة أشهر وأسبوع من بدء عروضه العالمية، حيث ارتأت شركته الموزعة «عثمان جروب» فيما يبدو أن «تُحزِم» الموسم الصيفي بفيلميها الأضخم: «جلادياتور» الذي افتتحت به السيزون، و«المهمة المستحيلة ٢» المؤجّل حتى نهايته وعدم الزج بهذه اللقمة السمينة وسط أتون المنافسة المشتعلة في هذا الموسم الساخن بين أفلام الصيف المصرية والأفلام الهوليوودية على حد سواء مثل «الوطني» لميل جبسون و«شافت» لصامويل چاكسون والجزء الثالث من «الصرخة» و«يو - ٥٧١» و«كومودو» بالإضافة إلى «مدينة الملائكة» و«قابل چو بلاك» المُفرج عنهما رقابيًا و«جلادياتور» نفسه وكان لايزال حينها صامدًا في السينمات بأسبوعه الثالث عشر، وبإيراد هو الأعلى لهذا العام بين الأفلام المستوردة.

وصلت المهمة المستحيلة الثانية إذن بعد طول انتظار أججته الأنباء الواردة عن أرقام تجاوزت نصف المليار من الدولارات حققتها عروض الفيلم حول العالم، وذلك قبل سنوات من فقدان حاجز المليار لهيبته، وابتدأت الشركة الموزعة بطرح النسخ الخمسة المقررة قانونًا على دور العرض ذات السعة الأكبر مثل سنيما التحرير وطيبة فحقق افتتاحًا هو الأكبر خلال السنة بنصف مليون جنيه بأسبوعه الأول، ومع نهاية العام كان قد تجاوز المليون وستمائة ألف.

الآن وبعد كل هذه السنوات، ما هو التقييم الفعلي لتجربة چون وو في سلسلة المهمة المستحيلة؟ هل هو حقًا أضعف أجزاء السلسلة كما

يزعم بعض عشاقها؟ ولماذا هذا الزعم من الأساس؟

حسن. من أجل استقصاء الإجابات يمكننا البدء بالبحث عما أغرى چون وو، وهو من المخرجين أصحاب الفكر والهاجس بشهادة مخرج عظيم مثل مارتن سكورسيزي والذي وصفه ذات مرة بأحد الحوارات الصحفية بأنه «دائمًا شخصي للغاية». لا فكرة لديّ عن مقدار مساهمته في السيناريو الذي كتبه روبرت تاون، ولكنه ضم عددًا من الأفكار قريبة للغاية من هواجس وو الشخصية التي تكررت في أفلامه السابقة.

مثل ماذا؟

مثل حصر المواجهة بين طرفين متساوين في القوة والتصميم، لتصبح مواجهة مباشرة صريحة بين الخير والشر، الضابط والمجرم، والتي تترجمها لقطته المُفضلة والمكررة للاثنين وقد تواجها وأشهر كلٌ منهما سلاحه بوجه الآخر (هذه اللقطة تحديدًا لم يكررها هنا بالمناسبة)، والحشد من أجل تأطير هذه المواجهة بمطاردة ثم عراك يدوي طويل على الرمال بجوار البحر في نهاية الفيلم.

هناك أيضًا فكرة كون الشرير عميلًا مُنشقًّا عن السي آي إيه (الخير) وهي الفكرة التي تكررت حتى الآن في خمسة من أجزاء السلسلة الستة ليست ببعيدة عن عوالم چون وو، وسنجد لها مثيلًا بفيلم «السهم المكسور» الذي أخرجه عام ١٩٩٥ ولعب فيه چون ترافولتا دور طيار عسكري ينقلب على قياداته ويهرب وبحوزته رأسين نوويين لاستخدامهما في التهديدات الإرهابية. هذه الفكرة الشائعة ربما لو تتبعناها لوجدنا أنها تنويعة على عصيان إبليس لله وتحوله من الملاك عزازيل للشيطان الذي نعرفه.

أما التقاطع الأهم فهو مرتبط بفكرة الأقنعة ذاتها والتي تُعَد أحد الملامح المُميزة للمسلسل التليفزيوني الأصلي، واعتمد عليها سيناريو

الجزء الأول بشكل رئيسي، والأجزاء التالية فيما بعد بدرجات متفاوتة. لا نسرح بأفكارنا بعيدًا لو حدسنا أن لعبة ارتداء الأقنعة والوجوه الحقيقية والزائفة لمست لدى وو الهاجس الذي أججته فكرة تبادل الوجوه بفيلمه الأهم «فيس أوف».

هل كانت المهمة الثانية مستحيلة فعلًا بالمقارنة بالمهام الخمسة الأخرى؟

ما هو وجه استحالتها إذن؟ الإجابة هنا قد تجعلنا أقرب إلى ما نبحث عنه، فصعوبة المهمة ليست متعلقة بتعقيدها أو بخطورة الشرير المُنشق شون أمبروز (دوجراي سكوت)، وهو للأمانة أضعف أشرار السلسلة بناءً وتمثيلًا، ولكنها مرتبطة بشكل أساسي بقدرة إيثان هانت المعنوية على دفع نايا (ثاندي نيوتن) اللصة الحسناء والتي قام بتجنيدها ثم وقع في غرامها، إلى فراش عشيقها القديم وخصمه هو الحالي لتتجسس عليه لصالحه.

إذا كانت مشاهد الجزء الأول قد أكدت على ما اشتهر به مخرجه برايان دي بالما في هوليوود من تأثره الشديد بهيتشكوك، فإن عقدة الجزء الثاني بأكملها مُقتبسة بحذافيرها من حبكة فيلم هيتشكوك «سيئة السمعة» (١٩٤٧) والتي تدور حول عميل استخباراتي وقع في حب المرأة التي جندها خصيصًا لتقيم علاقة غرامية مع عضو بخلية نازية، بل أن التتابعات المُشوقة للمشهد الطويل الذي تسرق فيه نايا قرصًا مُدمجًا من أمبروز أثناء تواجدهما بالزحام في مضمار سباق الخيول سنجد له نظيرًا في فيلم هيتشكوك تحاول فيه بطلته مغافلة سباستيان، النازي الذي تطارحه الغرام لتتجسس عليه وسرقة أحد المفاتيح من غرفته أثناء اغتساله.

وبغض النظر عن ظروف ومشروعية هذه الخطوة من جانب صُناع

السلسلة، فإنها كشفت عن رغبة وو في ترسيخ مفهوم لاستحالة المهمة يعتمد بالأساس على «جوانيات» الشخصيتين الرئيستين هانت ونايا بأكثر مما تعتمد على الصعوبات الميدانية والتكنولوجية والسباقات الزمنية التي امتلأت بها أجزاء السلسلة السابقة واللاحقة. الصراع هُنا داخلي شديد الصعوبة بحق إذ تطلب من هانت تضحية تستلزم ما هو أكبر من قدراته الجسمانية والعقلية، واستدعى هذا التركيز الشديد من وو على بناء علاقة حُب مُقنعة وقوية دعمها الجانب الحِسي في مشاهِد الفِراش، ونجح في هذا بدرجة كبيرة وأثمر قصة الحب الأجمل والأكثر صدقًا من بين غراميات المستر هانت، لكن المشكلة أن هذا الصراع الداخلي ينتهي بنهاية النصف الأول من الفيلم، وفيما تلى ذلك التجأ السيناريو للحلول السهلة في استكمال ومعالجة تداعيات القصة، وتراخي في بناء شخصية الشرير التي جاءت شديدة السطحية، وانعكس هذا على درجة صعوبة التحديات التي كان يُفترَض أن يخلقها دهاءه وشروره، فجاءت المهمة سهلة فيما لا يتعلق بالتحدي المعنوي الهائل الذي واجهه هانت ونايا، وحتى خدع الأقنعة كانت سهلة ومكشوفة للغاية، ورغم أن مشاهد الأكشن والمطاردات مصنوعة بلغة سينيمائية شاعرية ذات جماليات بصرية وشعورية أخاذة، إلا أنها إجمالًا خرجت تقليدية لا تليق لا بالسلسلة ولا بصاحب «فيس أوف».

تقنيًا، ابتعد الفيلم عن لغة السلسلة المُشتركة إلى حدٍ ما في بعض الموتيفات المرئية والمسموعة مُقابل مزيد من الاقتراب من خصوصية جون وو ولغته السينيمائية الشاعرية. هُناك استخدام مُميّز للاسلوموشن ولقطات الحمامة البيضاء وألسنة اللهب التي يميل دومًا لاستخدامها، بالإضافة لموسيقى هانز زيمر التي تعمّدت الابتعاد عن التوزيع التقليدي للثيمة المعروفة للمُسلسل والاعتماد على الوتريات. أما الأداء التمثيلي،

فتراوح بين التقليدي لتوم كروز والسيئ جدًا لدوجراي سكوت، وظهور شرفي بديع لأنتوني هوبكنز، بالإضافة إلى الاختيار الغريب والناجح جدًا لثاندي نيوتن في دور نايا، اللصة الحسناء التي سرقت قلب هانت، وكان هذا الاختيار كاشفًا عن عين وو الفاحصة وقدرته الفائقة على التقاط مواطن الجمال والموهبة بهذه المُمثلة السمراء غير المشهورة وتقديمها في أبهى صورة فتحققت لها نجوميتها مُنذُ ذلك الحين.

كل هذا يدفعنا للاعتقاد بأن ما يعيبه بعض الفانز على الجزء الثاني من سلسلة المهمة المستحيلة هو نتاج اختيار چون وو -الشخصي للغاية على حد وصف سكورسيزي- الابتعاد عن عالم السلسلة لصالح الاقتراب أكثر من عوالمه الشخصية وموتيفاته المسموعة والمرئية. قبول هذا أو رفضه هو قرار مُطلق الحرية لصاحبه لكن الموضوعية قد تستدعي وضع هذا الطرح في الاعتبار.

15 Minutes (2001)

في تعقيبه على مراجعتي فيلم «كونج سكال آيلاند» (٢٠١٧)، اختلف معي أحد الأصدقاء بشأن التأويل الذي اعتبر الفيلم بمثابة رؤية فانتازية يمينية بامتياز للربيع العربي، ولطمة موجهة ليس فقط إلى السياسات الديمقراطية التي خططت ونفذت تفتيت المنطقة، ولكن على وجه باراك أوباما شخصيًا وذلك باختيار أن يكون القائد العسكري الراغب في قتل الغوريلا العملاقة المُسيطرة على جزيرة نائية ملأى بجيش من المسوخ (وهو المعادل الفيلمي لإسقاط الأنظمة الحاكمة في لعبة الربيع العربي) أسود البشرة بخلاف الشائع في مثل هذه النوعية من الشخصيات التي يُختار لها في المُعتاد أن تكون لعسكري أبيض عنصري متطرف.

مما ساقه صديقي من أدلة أن صامويل جاكسون الذي لعب دور القائد العسكري معروف بمواقفه الليبرالية وسبق له وأن هاجم سياسات دونالد ترامب، وهو ما بدا لي أمرًا مغرقًا في المثالية وحسن الظن، ليس فقط لأن نظام العمل بالاستوديوهات لا يكترث للقناعات الشخصية إلا فيما يخدم توجه الاستوديو، ولكن لأن جاكسون الليبرالي نفسه سبق وأن لعب بطولة أحد أعتى الأفلام اليمينية وأشدها لهجة وهو فيلم Unthinkable أو «غير المُتوقع» (٢٠١٠)، والذي حمل تحريضًا صريحًا على ممارسة أقصى درجات التعذيب بحق الإرهابيين، بل وأطفالهم، من أجل استخراج المعلومات لحماية البلاد من مخططاتهم.

روبرت دي نيرو بدوره هو أحد مشاهير المعارضين لسياسات ترامب، وله في هذا الصدد تغريدات شهيرة على تويتر، من دون أن يتعارض هذا

الموقف مع اشتراكه في أفلام تحمل مضامين يمينية أقرب للسياسات التي يجأر بمعارضتها.

من بين هذه الأفلام فيلم «١٥ دقيقة» الذي لعب بطولته عام ٢٠٠١ وكان دي نيرو آنذاك قد اختطفته هوليوود من أفلامه المهمة التي صنعت مجده، ودفعت به في سلسلة من الأفلام التجارية التي تستهدف شباك التذاكر فقط من دون قيمة حقيقية تصمد في اختبار الزمن.

«١٥ دقيقة» (شاهدته في رنيسانس أسيوط) هو أحد أفضل أفلام دي نيرو في تلك المرحلة الغائمة، واستهدف كاتبه ومخرجه چون هيرتسفيلد توجيه سهام النقد للسياسات والقيم الحاكمة للمجتمع الأمريكي وذلك من خلال توظيف أكثر من نوعية فيلمية كالبوليسي والأكشن وفيلم السفاح.

أفلام السفاحين بطبيعتها تُعد مرآة سوداء مثالية لاستعراض وتحليل أطوار وأزمات المجتمعات الإنسانية بروافدها المختلفة، إذ أن السفاح في العموم ليس إلا صورة منحرفة اكستريم لانحرافات مجتمعه، لذا فليس من قبيل المصادفة أن يرتبط انتشار هذه النوعية من الأفلام بازدهار أفلام النقد الاجتماعي ككل، وهو ما ينطبق على حقبة التسعينيات وأوائل الألفية الجديدة والتي شهدت رواج أفلام النقد الاجتماعي الذاتي، فشاهدنا أفلامًا على غرار «كاليفورنيا» (١٩٩٣) و«قتلة بالفطرة» (١٩٩٤) وفيلما ديڤيد فينشر «سبعة» (١٩٩٥) و«زودياك» (٢٠٠٧) و«خوف أساسي» (١٩٩٦) و«المُحاكي» (١٩٩٧) و«قبْل الفتيات» (١٩٩٨) و«جامع العظام» (١٩٩٩) و«سايكو أمريكي» (٢٠٠٠) و«من الجحيم» (٢٠٠١) و«جريمة بالأرقام» (٢٠٠٢) و«وحش» (٢٠٠٣) و«كولاترال» (٢٠٠٤) وغيرها كثير، بالإضافة طبعًا للأفلام التي كان بطلها أحد أشهر سفاحي السينما

وهـو هانيبـال ليكتر: «صمـت الحمـلان» (١٩٩١) وأجـزاءه التاليـة «هانيبـال» (٢٠٠١) و«التنـين الأحمـر» (٢٠٠٢) و«صعـود هانيبـال» (٢٠٠٧).

حملـت هـذه الأفـلام وجهـات نظـر مختلفـة حـول الموضـوع الرئيـسي: السـفاح، يمكـن حصرهـا كالمُعتـاد بـين المدرسـة الليبراليـة التـي تزعـم أن انحـراف السـفاح لـه جـذور نفسـية ومجتمعيـة تجعـل منـه مريضًـا يسـتحق العـلاج بـدلًا مـن العقـاب، والمدرسـة المُحافظـة التـي تشـدد عـلى أن انحـراف السـفاح مسـئوليته الشـخصية، ومواجهتـه لا تكـون بمكافأتـه بالمستشـفيات والمصحـات العلاجيـة، بـل بتغليـظ العقوبـات وإحـكام التدابـير الأمنيـة.

«١٥ دقيقـة» كفيلـم مـن أفـلام السـفاحين، محسـوب عـلى المدرسـة المُحافظـة، وصـب جـام هجومـه عـلى المدرسـة الليبراليـة التـي لم تعـد فقـط طوقًـا لنجـاة السـفاح مهـما كانـت جرائمـه، ولكنهـا كذلـك أصبحـت وسـيلته لجنـي الشـهرة والمـال، عـن طريـق الإعـلام.

في تلـك السـنوات كان نقـد المنظومـة الإعلاميـة تحديـدًا هـو أحـد الموضوعـات الأثـيرة لـدى الاسـتوديوهات الهوليووديّـة، وكانـت تلقَّـى قبـولًا مـن الجمهـور مثـل أفـلام «ترومـان شـو» و«تليفزيـون إد» و«مدينـة مجنونـة» بمعالجـات مختلفـة اتفقـت كلهـا عـلى الانحـراف الخطـير الـذي أصـاب مفهـوم الإعـلام بتأثـير الرأسـمالية المتوحشـة وتحولـه مـن أداة لنقـل الحقيقـة إلى وسـيلة للشـهرة والـثراء.

«كلٌ منا سيعيش الخمسة عشر دقيقة الخاصة به من الشهرة».

عنـوان الفيلـم مُسـتمد إذن مـن تلـك المقولـة الشـهيرة المنسـوبة لإمبراطـور الإعـلام الأمريـكي آنـدي وارهـول وبُنِيَـت عليهـا فكرتـه الرئيسـية مـن خـلال تتبـع قصـة اثنـين مـن المُهاجريـن قدمـا إلى أمريـكا سـعيًا وراء الحلـم الأمريـكي الـبراق. أحدهـما روسي مهـووس بالسـنيما اسـتطاع سرقـة كامـيرا رقميـة ويحلـم بتصويـر فيلمـه الأول، والآخـر تشـيكي يحمـل ميـولًا إجراميـة

ودموية قوية ومعها طموحًا جارفًا لتحقيق الشهرة والثراء من خلال استيعاب خاص لما وصلت إليه الحالة الأمريكية من شطط بلغ مبلغ الشذوذ في الإصرار على تصدير الصورة البراقة للحرية وحقوق الإنسان مهما كانت لامنطقيتها، بالإضافة إلى السعار الإعلامي وراء كل ما هو شاذ ومتطرف من أجل رفع نسب المُشاهدة و-بالتالي- الأرباح.

وهكذا يقرر سلوفاك استغلال أركان هذه الحالة القيمية والإعلامية لتحقيق النجومية عن طريق ارتكاب جريمة قتل تُسلط عليه أضواء الإعلام ثم ادعاء المرض النفسي واستغلال الثغرات القانونية والحقوقية للإفلات من العقاب والاستمتاع بقطاف الشهرة. ولإحكام خطته، وقع اختياره على إدي فليمنج (دي نيرو) مُحقق الشرطة المُحنك الذي يطارده، والذي جعلته نجاحاته المهنية مشهورًا لدى رجل الشارع العادي، أو بطل شعبي بمعنى أصح، وبالفعل نجح في اصطياده وقتله في مشهد شديد القسوة تم تصميمه وتنفيذه بعناية فائقة لإحداث صدمة حقيقية للمُشاهِد الذي يُفاجأ ببطل الفيلم والذي يحمل كل صفات البطولة من شجاعة وحنكة وجاذبية يلقى مصرعه في منتصف الفيلم بعد مقاومة بطولية سجلتها الكاميرا الرقمية التي يحملها رازجول، المهاجر الروسي، شريك سلوفاك والمهووس بالسنيما. وتكون هذه اللقطات بمثابة الخمسة عشر الدقيقة التي طاردها المجرمان وفازا بها حين تلقفها الإعلام ليشاهد الملايين الدقائق الأخيرة المريعة في حياة بطلهم القومي قبل أن يغوص نصل سلوفاك في أحشاءه، ثم يأتي بعد ذلك دور المُحامين والإعلاميين والأطباء النفسيين الذين سيقومون بإلقاء الجرم بعيدًا عن السفاح بزعم أنه مريض نفسي لا تجوز محاسبته فتتحقق بذلك رؤية سلوفاك:

«أكثر ما أحبه في هذا البلد أنك لست مسئولًا عن أفعالك».

هـذه الرؤيـة النقديّـة المحافظـة للسياسـات المفرطـة في الليبراليـة تـم استعراضها في أعـمالٍ عديـدة مثـل فيلـم و«خـوف أسـاسي» (١٩٩٦) (الـذي عرضنـا لـه هنـا بالكتـاب) و«غـير المتوقـع» (٢٠١٠) وفيلـم الأنيميشـن «عودة فـارس الظـلام» (٢٠١٣) و«هالويـن» (٢٠١٨) وغيرهـم.

لكـم يبـدو هـذا التوحـش الإعلامـي وديعًـا رقيقًـا بعـد كل هـذه السـنين بالمقارنـة بمـا عليـه الحـال الآن مـع انكـماش مسـاحة وتأثـير الإعـلام المؤسـسي التقليـدي سـواء المـرئي أو المسـموع فضـلًا عـن المقـروء، مقابـل التمـدد المتسـارع لإعـلام الفـرد، والـذي يصـير فيـه الحسـاب الشـخصي أو الصفحـة الرسـمية عـلى مواقـع التواصـل الاجتماعـي بمثابـة منصـة إعلاميـة يتحـدد تأثيرهـا بعـدد الفولـورز، ولديهـا قـدرة عـلى نـشر الأخبـار ربمـا تفتقـر إليهـا المواقـع الألكترونيـة التابعـة للكيانـات الإعلاميـة، وكان هـذا بمثابـة طلقـة الرحمـة والقشـة التـي قصمـت ظهـر البعـير.

فإعـلام الفـرد في حقيقتـه مبنـي عـلى رغبـة هـذا الفـرد في الاسـتحواذ عـلى الاهتـمام والتقديـر، الشـهرة والانتشـار، وذلـك بتقديـم كل مـا هـو جديـد وطريـف ومثير لاهتـمام العـدد الأكـبر مـن الفولـورز الذيـن يعـبرون عـن هـذا الاهتـمام باللايـك والشـير. هـذه الرغبـة هـي نـوع مـن مطـاردة الخمسـة عـشر دقيقـة مـن الشـهرة ومـن ثـم التشـبث بهـا لأطـول فـترة ممكنـة بإطـلاق أغـرب التعليقـات وأسـفه الآراء والمسـارعة بنـشر الأخبـار مـن دون التثبـت منهـا، وغالبًـا مـا يتكشـف كونهـا شـائعات، وهـو مـا فسره نجيـب محفـوظ يومًـا في إحـدى رواياتـه بـأن المـرء إذا مـا أراد أن ينتبـه لـه النـاس فعليـه إمـا أن يقـدم فكـرة جديـدة أو يركـض عاريًـا في ميـدان العتبـة. ونظـرًا لأن تقديـم الأفـكار الجديـدة هـو قـدرة غـير متاحـة لعـوام النـاس بطبيعـة الحـال، فالحـل الثـاني هـو الاختيـار الوحيـد أمـام الملايـين لاسـتجلاب التقديـر مـن دون بـذل جهـد.

إعلام الفرد إذن هو نوع من التعري والركض في ميدان العتبة من أجل توسل الدقائق الخمسة عشر من الشهرة على الواقع الافتراضي، وسرعان ما انتقل الجنون إلى الواقع الحقيقي، إذ لعل البعض لايزال يذكر أن رد فعل الشباب أثناء كارثة قطار رمسيس هو المسارعة باستخراج الهواتف النقالة وتصوير المُحترقين أحياءً بدلًا من مد يد العون لهم (!) وذلك لرفع هذه المشاهد البشعة إلى الفايسبوك وتويتر من أجل حصد اللايكات والشير. بل ولربما كانت لقطة السيلفي التي يتخذها الفتى المراهق أمام القاطرة المتفحمة هي الحفيدة الشرعية للقطة الفينالة بفيلمنا «١٥ دقيقة» والتي اختار هيرتسفيلد أن تكون لقطة سيلفي يلتقطها رازجول لنفسه بكاميرته الرقمية المسروقة بينما يلفظ أنفاسه الأخيرة، وحرص رغم ذلك على أن يضم الكادر من وراءه تمثال الحرية، في إشارة بصرية مزدوجة بين الميلودراما الركيكة التي يصنعها رازجول في فيلمه التافه، وبين المضمون التحذيري المهم الذي حمله «١٥ دقيقة» بربط كل هذا الجنون بما آلت إليه الحالة الأمريكية ككل في ظل الغلو الليبرالي، والذي ينخرط فيه دي نيرو الآن بقوة وسط حالة السعار الإعلامي الديمقراطي في مواجهة دونالد ترامب في سعيه لبناء جدار حدودي مع المكسيك لمنع تسلل مهاجرين أمثال سلوفاك ورازجول الذين قتلا إدي فليمنج (دي نيرو) قبل ثمانية عشر عام استنادا إلى وجود ليبراليين غلاة أمثال دي نيرو نفسه سيرفعون عنهما الجرم ويمنحوهما الشهرة والثراء بدلًا من العقاب.

The Last Castle (2001)

خواطر عِدّة تُثيرها إعادة مُشاهدة هذا الفيلم الممتاز بعد خمسة عشر عام من مشاهدته الأولى.

أولى هذه الخواطر من دفتر الذكريات: طرحت شركة عثمان جروب الفيلم في السينمات في أوائل مايو ٢٠٠٢ متأخرًا ما يزيد عن الثمانية أشهر عن تاريخ عرضه الأمريكي (أكتوبر ٢٠٠١)، وبنسختَين فقط ومن دون دعاية تقريبًا بالمُخالفة لديدنها المُعتاد في هذا العهد الذي كانت فيه إحدى أكبر رؤوس توزيع الأفلام الأمريكية في مصر. ورغم ذلك حققت النسختان ٥٥ ألف جنيه إيرادًا في أسبوع العرض الأول، ونفس الرقم تقريبًا في الأسبوع الثاني بما يؤشر لأن دعاية الـ word of mouth عوّضَت ضعف دعاية الشركة المُوزعة، على الأقل خلال أسبوعَي الافتتاح؛ لأن الإيراد النهائي لم يتجاوز المئة وستة وتسعين ألفًا إلا بشوية فكة.

شاهدت الفيلم ذات أمسية من أمسيات بدايات صيف ٢٠٠٢ -تلك الأيام الرائقة- في إحدى قاعات رنيسانس أسيوط، وكانت القاعة شبه خالية إلا من عدد محدود من الحضور التقيت من بينهم بزميل دراسة من أيام الابتدائي!

المخرج هو رود ليوري، وتصادف أن عُرِضَ له عندنا في مصر في نفس العام -مُتأخِرًا أيضًا- فيلمُ ثان هو الفيلم السياسي The Contender الذي لَعِبَت بطولته چوان آلين بمشاركة چيف بريدچيز، ولم تَتَسَن لي مُشاهدته حتى الآن رغم عرضه أكثر من مرة على المحطات الفضائية، وإن كان ما قرأته عنه إيجابي لحدٍ كبير بما يؤشر لامتلاك ليوري لرؤية ومقدرة فنية على الكتابة والتنفيذ. هذه المقدرة التي أثبتها نجاحه في

«القلعة الأخيرة» في تقديم حدوتة مُشوقة ذات معانٍ مُضمنة وشخصيات مُصمَمة ومبنيّة بإحكام شديد، أبرزته اختيارات المُمثلين الأكثر من ممتازة. نجم الفيلم روبرت ردفورد أشهر من نار على علم بالطبع، فيما كانت أسماء زملائه على الأفيش، چيمس جاندولفيني ومارك روفالو وديلوري ليندو، معروفة بالكاد، رغم اشتراكهم في العديد من الأفلام خلال التسعينيات التي كانت مَفرخة النجوم ما زالت تؤدي مهمتها خلالها بكفاءة لدرجة قيام ممثلين بثِقَل موهبة وكاريزما جاندولفيني وليندو بأدوار ثانية وثالثة بما ينعكس على المستوى العام للفيلم.

في العام ٢٠٠٧ عرفت من مروري على صفحته على IMDb أن رود ليوري إسرائيلي (!) يعني انا كدا مِطبع وِش. وفقًا لأدبيات مرحلة التشنجات الغابرة التي ذهبت لغير رجعة بعد أن أسفرت السنين عن حقيقتين: الأولى أنَّ العدو الحقيقي نقبع بالداخل حيث تحالف الجهل مع التخلف مع التطرف ليُنتِج عفنًا هو خط الدفاع الأول لإسرائيل.. والثانية أنَّ القضية الفلسطينية رغم عدالتها لم تكن أكثر من بيزنس يلعب عليه الجميع وأولهم أصحابها.

من ضِمنَ ما وُجِهَ للفيلم من نقد أنَّه دعائي بشكلٍ ما، ودعايته مُوَجهة لدغدغة المشاعر القومية الأمريكية، يدعم هذا مشهد الراية الأمريكية الخفاقة التي رفض بطل الفيلم يوچين أروين رفعها مقلوبة بما يعنيه هذا من إشارة سقوط واستغاثة. حسنًا، هذا المفهوم بحاجة لبعض التمحيص، لا لنفيه أو تأكيده، فهو موجود ومؤكَّد بالفعل، ولكن للتفكير في دافعه الحقيقي. فإلى جانب الشِق الاقتصادي في عمل الماكينة الهوليووديّة الجبارة، فثمة دور خطير في تشكيل الوعي العام وإعادة كتابة التاريخ وترسيخ المطلوب ترسيخه من قِيَم ومبادئ في وجدان الأجيال باستخدام المُتعة الجمعية البشرية الكبرى: الحواديت. ودومًا

تصدرت قيمة الوطن، الانتماء له والمحافظة عليه مهما كانت سلبياته، قمة أولويات الماكينة الهوليوودية على مدار تاريخها وتنوع أفلامها.

لماذا الوطن تحديدًا؟ ببساطة وبدون أغاني وكلام كبير، لأنه الصيغة الأكثر فاعلية وقدرة على حماية مصالح جماعة بشرية تعيش في حيز مكاني مُحدَد، تشترك في مكونات معينة مثل اللغة والتاريخ والثقافة، وتختلف في مكونات أخرى مثل الدين. الوطن بما يشمله هذا المُصطلح من معانٍ كثيرة يتداخل فيها الاجتماعي مع العاطفي، لا يمكن فصله عن وجود «دولة» ذات أركان ومؤسسات تنظم وتدير وتحمي مكونات هذا الوطن، وما أسفرت عنه نتائج لعبة الربيع العربي من سقوط دَوَل وأنظمة سورية وليبيا واليمن ومن قبلهم العراق، اقترن بانفراط هذه الأوطان وتشرد شعوبها في أرجاء الأرض، بالإضافة لتوحش سرطان الإرهاب الديني.

كَذِبَ إذن من ادعى بالفصل بين الدولة والوطن، وكانت هوليوود خط الدفاع الأول للأمريكان لترسيخ ارتباط وجود النظام مهما كانت عيوبه وفساده بوجود الوطن والذي هو بدوره مرهونٌ بقاءه ببقاء النظام، حتى في أعتى أفلام النقد السياسي المُوجه لمؤسسات البيت الأبيض والكونجرس والجيش الأمريكي، كان النقد مُوجه للنظام ليَصلِح من نفسه بنفسه، من دون الدعوة لـ «إسقاط النظام» باستثناءات قليلة كل حالة منها لها أسبابها. قصص وأفلام الكوميكس كذلك لم تنج من هذا التوظيف، ووُجّهت بكامل طاقتها للتأكيد على ولاء الأبطال الخارقين للنظام وأولوية حمايته مهما بلغ فساده، وبان هذا كأوضح ما يكون في ثلاثية «فارس الظلام».

هذا المعنى الذي وعاه الجنرال يوجين أروين حينما رفض أن تصل ثورته لحد رفع الراية مقلوبة بما يُمثله هذا من سقوط للحصن/ السجن

العسكري الذي هو ليس فقط مؤسسة من مؤسسات الدولة، ولكنه -انظر لاختيار العنوان- حصنها الأخير رغم وجود رجل دموي مستبد على قمته. اختار أروين أن تظل الراية سليمة، وأن تكون دماءه ثمنًا لتطهير النظام من الكولونيل وينتر الدموي المُستبد ومن خلال سُلطة أعلى هي بنفسها من جلبت وينتر وأبقت عليه رغم علمها بتجاوزاته (حوكِمَ ثلاث مرات وخرج بريئًا لعدم كفاية الأدلة) بما يعني هذا اشتراكها في مسئولية انحرافاته، ولكن هذا شيء وإزاحة «النظام» خيار آخر غير مطروح من الأساس.

طب انت يا عم مش شايف ان دي أنظمة مُستندة لقاعدة ديمقراطية متينة تسمح لها بتصحيح مسارها ومحاسبة مؤسساتها لدرجة إجبار ساكن البيت الأبيض نفسه على الاستقالة؟! نت ماشوفتش فيلم «كل رجال الرئيس» بتاع روبرت ريدفورد؟! والا انت مابتتكلمش غير على الأفلام اللي بتؤكد وجهة نظرك يا عم الأمور؟!!

والإجابة هي: إطلاقًا. الأفلام الحقيقية تتحرك كلها في اتجاه واحد مهما تنوعت معالجاتها ووجهات نظرها، وإزاحة نيكسون بعد فضيحة مُدوِّية تمّت من خلال مؤسسات تعاملت بمنتهى العنف مع انتفاضة الشباب في الستينات في المدن الأمريكية لما استفحل خطرها لدرجة تهديد النظام، وتكرر هذا من قبل في الحقبة المكارثية، وإذا كان على روبرت ريدفورد بطل «كل رجال الرئيس» فهو نفسه بطل الفيلم الذي يرسخ للحفاظ على الحصن الأخير مهما كان ما به.. ولا هو خيار وفقوس؟!.

الديمقراطية والمؤسسات اللي بتحاسب نفسها هي نتاج مجتمعات فككت معضلات وإشكاليات هوياتية كبرى على مدار مئات السنين، فأنتجت عقد اجتماعي صارم يصلح لممارسة تداول السلطة وبناء المؤسسات والمُسائلة من دون تهديد جوهر النظام. هل دا مُتحقق

عندنـا؟! هـل تجاوزنـا المُعضـلات الهوياتيـة وإشـكالية الديـن والسياسـة ووضـع المـرأة وتعـارض الواقـع المعـاصر مـع فقـه توقـف اجتهـاده منـذ قـرون؟! هـل مـن الممكـن القفـز فـوق كل هـذا إلى النتيجـة مبـاشرةً؟!

كل هـذا يبـدو غائبًـا عـن شرائـح مـن المجتمـع المـصري أطلقـت لهـا فتـوح التواصـل الاجتماعـي يدهـا في الهـري، فانخـرط كثـيرون في محاولـة رفـع الرايـة مقلوبـة بدافـع مـن الفـراغ والرغبـة في تحقـق سـهل غـير مُكلِـف أو الرغبـة في الحكحكـة، وأحيانًـا كعمـل مدفـوع الأجـر.. وفي هـذا الصـدد بلـغ البعـض مبلغًـا بعيـدًا في تفاهتـه ورخصـه كأن يلتقـط أحدهـم صـورة بهاتفـه النقـال لـرف فـارغ في كارفـور وينشرهـا عـلى الفيسـبوك مُعلقًـا بـأنَّ: «خـلاص، بـوادر المجاعـة بـدأت، وبكـرة تشـوفوا مـاااسر» أو آخـر طويـل عريـض في منتصـف العمـر (!) يتعمـد اقتبـاس فقـرة مـن تقريـر إسرائيـلي تفيـد بـأن ولايـة سـيناء قتلـت ألـف جنـدي وشرطـي مـصري عـلى مـدار أربعـة سـنوات، ويغفـل مـا جـاء بنفـس التقريـر مـن أنَّ الجيـش المـصري صفَّـى تسـعة آلاف عنـصرًا مـن أصـل عـشرة آلاف مـن عنـاصر هـذه الجماعـات، وغـيره وغـيره مـن العويـل اليومـي ونـشر الأخبـار الكاذبـة باسـتمرار وصـولًا لرسـائل النشـطاء للسـفارات وصفحـات الفيسـبوك للتحريـض عـلى الامتنـاع عـن إرسـال السـائحين لمـصر، إلـخ.

هـذه النـماذج وغيرهـا كثـير جـدًا مـن محـاولات قلـب الرايـة طعنـات حقيقيـة في الظهـر، بينـما الوطـن يخـوض حـرب وجـود فعليـة سـواء ضـد الإرهـاب، أو ضـد ألغـام العهـد السـابق الاقتصاديـة والفكريـة، أو ضـد عفـن وفشـل مؤسسـاته نفسـها، ووسـط مُحيـط دولي يغـلي، وللـه الأمـر مـن قبـل ومـن بعـد.

How to Lose a guy in 10 Days (2003)
The Other Woman (2014)

أكثر من واقعة زامنت عرض فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» على قناة mbc2..

فبعد سويعات قليلة من عرض فيلمنا هذا، عُرِضَ الفيلم الأمريكي الكوميدي «المرأة الأخرى» (٢٠١٤) من إخراج نيك كازافيتش (وهو الممثل الذي يذكره الناس في دور المجرم صهر كاستور تروي بفيلم «فيس أوف») وتقاسمت بطولته كاميرون دياز مع ليزلي مان وكايت أبتون.

في هذا الفيلم، انحاز سيناريو ميلسا ستاك إلى ثلاثة من النسوة (زوجة وعشيقتين) تحالفنَ معًا ضد رجل واحد هو زوج إحداهما وعشيق الاثنتين الأخريين، ونسجنَ سلسلة من المقالب حطمته تحطيمًا في إطار كوميدي على طريقة الفيلم المصري التسعيناتي «صراع الزوجات» (!) فيما يمكن اعتباره ثأرًا نسويًا وانحيازًا مُطلقًا للمرأة في مُقابل شيطنة مُبالغ فيها بشدة للرجل الذي لم يكتف السيناريو بتقديمه كخائن وزير نساء، ولكنه كذلك لم يترك نقيصة إلا وألصقها به.

هذه النغمة التي يمكن رصد تكرارها مؤخرًا بالعديد من الأفلام بالتزامن مع اشتداد ساعد النزعة النسوية داخل إطار موضة البولوتيكال كوريكتنس، لم يقتصر أثرها على اهتمام الاستوديوهات بتقديم أفلام تدعم حقوق المرأة وتلح على استقلالها أو انفصالها عن الرجل مثل أفلام «كارول» (٢٠١٦) و«هائمة» (٢٠١٨) أو تدعو لتبادل الأدوار بين الجنسين كما بفيلم «المتدرب» (٢٠١٥) ولا إنتاج نسخ جديدة من الأفلام الناجحة تحل فيها النسوة محل الرجال بأدوار البطولة كما

حـدث مؤخـرًا بأفـلام «طـاردو الأشـباح» و«نسـوة أوشـن الثمانيـة»، ولكنهـا بشـكلٍ مـا سـاهمت في ترسـيخ حالـة عامـة ذهنيـة مـن الخصومـة والتشـاحن بـين الذكـور والإنـاث وكأنهـم في حـرب لا تنتهـي. هـذه الحالـة أوجدهـا أو لنقـل سـاعد عـلى تهيئتهـا انتشـار وتوغـل وسـائط التواصـل الاجتماعـي في حيواتنـا الشـخصية بمـا سـاهم في نقـل وتبـادل الخـبرات والتجـارب وتكويـن المجموعـات والجروبـات عـلى غـرار «جـت في السوسـتة» مثـلًا ويمكـن بسـهولة تمييـز آثارهـا في المنشـورات والكوميكسـات والميمـز المُتراشـقة بـين الجنسـين، واسـتلهمها عندنـا في مـصر صنـاع المُسلسـل التلفزيـوني «خلصانـة بشـياكة» الـذي يحـكي عـن حـرب عالميـة ثالثـة بـين الرجـال والنسـاء.

وفي نفـس هـذا اليـوم السـبت ٣/١١/٢٠١٨، تداولـت المواقـع الإلكترونيـة خـبر تراجـع جـودي مونـرو - لايتـون عـن اتهامهـا للقـاضي بريـت كافانـو باغتصابهـا. هـذا الاتهـام الـذي اسـتخدمَ كسـلاح سـياسي تشـهيري ضـد الرئيـس الأمريـكي دونالـد ترامـب باعتبـار كافانـو هـو رجلـه المُعيّن عـلى رأس المحكمـة الدسـتورية العليـا، كان قـد جـاء في سـياق حملـة «مـي تـو» أو «أنـا أيضًـا» المعنيـة بتدوينـات عـلى الشـبكة العنكبوتيـة تـروي صاحباتهـا خبراتهـن بحـوادث التحـرش والاغتصـاب، وأثـارت جـدلًا واسـعًا بشـأن حيثياتهـا والمرتبطـة في أغلـب الأحيـان باتهامـات بـلا دليـل فعـلي، ولكنهـا اكتسـبت قوتهـا بفضـل تأثـير السوشـيال ميديـا وسـطوة الترينـد لتصبـح بمثابـة مكارثيـة جديـدة فيمينيـة يجـري اسـتغلالها لأغـراض سياسـية.

كل هـذه المخمضـة وأجـواء الحـرب الجنسـية المُشـتعلة تبـدو بعيـدة جـدًا عـن الأجـواء التـي أفـرزت فيلـم «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» والـذي يبـدو الآن بـدوره مُنتميًـا لزمـنٍ آخـر تفصلـه هـوة شاسـعة عـن أيامنـا هـذه. زمـن الثمانينـات والتسـعينات، أيـام أن كانـت اسـتوديوهات هوليـوود لازالـت تملـك خطًـا لإنتـاج أفـلام الكوميديـا الرومانسـية الخالصـة.

قصصٌ عاطفية بسيطة ذات حبكات مُتشابهة ومُغلفة بكوميديا خفيفة الظل، تحت إدارة مخرجين مخضرمين أمثال جاري مارشال ومايكل هوفمان ونورا إيفرون ونانسي مايرز، ليسوا بالضرورة أصحاب مشروعات سينمائية مختلفة، ولكنهم امتلكوا إلى جانب الموهبة والخبرة حظوظًا وفيرة من خفة الدم والروح وتخصصوا في تقديم هذه النوعية من الأفلام وأخلصوا لها بمعزل عن الأدلجة.

دونالد پتري مخرج «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» هو أحد أبناء هذا الجيل الجميل. لا تحتوي الفيلموجرافيا الخاصة به على عناوين مهمة، ولكنها تضم أفلامًا كوميدية ناجحة عاشت لأكثر من جيل مثل «ريتشي ريتش» (١٩٩٤) و«ملكة الجمال» (٢٠٠٠) الذي لعبت بطولته ساندرا بولوك مع مايكل كين وحقق نجاحًا كبيرًا حين وصل إلينا في مصر عام ٢٠٠١.

الحبكة لا تخرج عن الخط العام بأغلب أفلام الكوميديا الرومانسية والمُتمحوِر دومًا حول رجلٍ وامرأة غرباء عن بعضهما البعض تجمعهما أزمةٌ ما على أرضية من الخصومة، ويستعرض السيناريو تصاعد الصراع بينهما عبر سلسلة من المفارقات الكوميدية يحاول الاثنان معًا من خلالها التعامل مع هذه الأزمة، وأثناء ذلك تستحيل الخصومة إلى عاطفة حب وصولًا لانفراج الأزمة بالتزامن مع وصولنا لقبلة النهاية السعيدة.

العقدة في فيلم «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام» (وهو مأخوذ عن كتاب يحمل نفس العنوان) مرتبطة بطقوس المواعدة الأمريكية التقليدية، ومزدوجة بين رغبة بن في كسب رهانه مع رئيسه في العمل بالاستحواذ على قلب آندي الصحفية الشابة خلال عشرة أيام، وهي نفس المهلة التي تسعى هي خلالها «لتطفيشه» من أجل أن تسجل التجربة في عمودها الصحفي بالمجلة التي تكتب بها. وينجم عن هذا

الازدواج سلسلة من المفارقات خفيفة الظل تنتهي بوقوع كلٍ منهما في غرام الآخر فعليًا.

يمكننا أن نرصد عدة ملاحظات:

- الفيلم كأشباهه من أفلام الكوميديا الرومانسية في ذلك العهد يدور حول صراع بين المرأة والرجل ولكنه ينتهي بمصالحة بينهما هي في حد ذاتها جزءًا من صفقة البهجة التي يَعِد بها الفيلم جمهور هذه النوعية. لا توجد رسائل فيمينية أو حتى غير فيمينية يُراد تسريبها لوعي المُشاهِد تستدعي ليّ عنق الأحداث أو اختلاق قطيعة بين الجنسين تفسد الحالة الرومانسية.

- البهجة التي ميزت أفلام الكوميديا الرومانسية اقترنت دومًا بحالة من الدفء مبعثها صدق وبساطة الشخصيات الرئيسة والذكاء في بناء وتوزيع الشخصيات الفرعية وتوفر عدد كبير من ممثلي الصف الثاني والثالث أمثال كاثرين هان وآدم جولدبرج وبيبي نيورث هنا في الفيلم ممن يملكون الموهبة والكاريزما وخفة الظل لملء هذه الأدوار المُساندة والتي هي بحق رمانة ميزان بهذه النوعية من الأفلام.

- بالإضافة لذلك فثمة ملمح ثابت ومُتكرر بالرومانسيات الكوميدية الأمريكية وهو امتلاء الكادرات بحميمية وغرام تلقائي غير مُفتعل بالمدينة يُجسده الحضور المكاني المُعتنى به للشوارع والمتاجر والمقاهي والبيوت والمكاتب والسنيمات وملاعب كرة السلة.

- الأجيال الأصغر ربما تنظر إلى مهنة البطلة ككاتبة عمود بمجلة موضة نسائية مطبوعة تصدر دوريًا كتاريخ قديم انقضى بانقراض الصحافة الورقية وسيادة الصحافة الألكترونية بأنواعها، أما نحن الذين عاصرنا هذه الأجواء في الأمس القريب، فلنا الله والله!

- حفِلَت هذه الأفلام بثنائيات رائعة من ألمع النجوم والنجمات،

تـوم هانكـس مـع ميـج رايـان، آل پاتشـينو وميشـيل فايفـر، ريتشـارد جـير وجوليـا روبرتـس، جـورج كلـوني وميشـيل فايفـر، تـوم كـروز ونيكـول كيدمان، كيڤـين كوسـتنر ورينيـه روسـو إلـخ. كانـت تلـك مُعادلـة إنتاجيـة ناجحـة وواعـدة بأرقـام طيبـة تغـري الاسـتوديوهات بضـخ الملايـين لتمويـل المزيـد والمزيـد مـن هـذه النوعيـة مـن الأفـلام المُمتلئـة بالبهجـة. الثـاني هنـا في فيلـم «كيفيـة تطفيـش رجـل في ١٠ أيـام» يتألـف مـن ماثيـو ماكونهـي (وكان آنـذاك شـابًا في أوج شـبابه وجاذبيتـه كچـان أقـرب لتـوم كـروز جديـد) في دور بـن، وكايـت هدسـن (الشـابة الفاتنـة الصاعـدة بقـوة آنـذاك لخلافـة أمهـا النجمـة جولـدي هـون) في دور آنـدي أندرسـون.

في السـنوات التاليـة تسـبب ارتفـاع أجـور النجـوم واتسـاع مسـاحة دور مؤثـرات الكمبيوتـر إلى تباطـؤ ماكينـات تفريـخ النجـوم وانكـماش مسـاحة أفـلام الكوميديـا الرومانسـية وأصبحـت الاسـتوديوهات أميـل إلى إسـناد بطولتهـا إلى ممثلـين مـن المُراهقـين غالبًـا. الأمـر الـذي قـد يفسـر جـزءًا مـن حفاوتنـا في السـنوات الأخـيرة بأفـلام مثـل «لا لا لانـد» (٢٠١٦) و«مولـد نجمـة» (٢٠١٨) خاليـة مـن الأدلجـة وتقاسـم بطولتهـا نجـومٌ ونجـمات محبوبـين.

- هل كانت النزعة النسوية بعيدة عن السينما في تلك الآونة؟

عـلى العكـس تمامًـا. العـام ٢٠٠٣ وحـده الـذي عُـرِضَ بـه «كيفيـة تطفيش رجـل في ١٠ أيـام» شَـهِدَ عـرض الأجـزاء الثانيـة مـن «ملائكـة تشـارلي» و«لارا كروفـت» وهـي أفـلام يجـوز تصنيفهـا كمحـاولات لنسـونة أفـلام الأكشـن التـي ارتبطـت دومًـا بأبطـال مـن الذكـور، بالأضافـة لأهـم وأنجـح هـذه المحـاولات وأكثرهـا اكتـمالاً حتـى يومنـا هـذا وهـي فيلـم كوينتـين تارانتينـو «اقتُـل بيـل» بجزئيـه والـذي قـد يكـون مـن الإجحـاف تصنيفـه كفيلـم نسـوي تقليـدي؛ إذ إنـه قـدم تأصيـلًا وتبشـيرًا بحقبـة غـروب الذكـورة

وصعود النسوية، الأمر الذي سنستعرضه بشيء من الاستفاضة في المقال القادم، بالإضافة لأنه ولا شك أرضى الفيمنيست بمشاهد قتل وذبح وبتر أطراف وفق، أعين جميع أفراد عصابة الثمانية وثمانين بسيف وقبضة وأصابع أوما ثورمان التي لعبت دور بلاك مامبا العائدة لتنتقم.

الفارق بين العهدين الماضي والحاضر هو أن النسونة كانت تُقدّم في سياق وحجم طبيعيين من دون أفورة أو إلحاح ومن قبل أن تتحول لأداة ابتزاز لاأخلاقية في المعترك السياسي.

- ثمة مفارقة أخيرة في عنوان «كيفية تطفيش رجل في ١٠ أيام»، فرغم ابتعاد مضمون الفيلم عن العداء بصورته الحالية المُتفاقمة بين النساء والرجال في الزمن الراهن إلا أن عنوانه أقرب ما يكون لتلك الأجواء الهيستيرية التي تمخضت عن أفلام من نوعية «المرأة الأخرى» و«نسوة أوشن الثمانية».

Kill Bill (2003 - 2004)

الآن، وبينما تمطرنا هوليوود أفلامًا نسوية تحتل فيها النسوة محل الأبطال من الذكور، فبوسعنا استعادة فيلم «اقتل بيل» كسردية تارانتينوية عريضة لغروب زمن الذكورة وصعود النسوية لتحتل المكانة التي احتلها الذكورة طويلًا.

لربما كان هذا الفيلم الكبير الذي عُرِضَ على جزأين هو أكثر أفلام تارانتينو تركيزًا على وجود قصة رئيسية مكتملة وأقلها - بالتبعية- انصرافًا إلى القصص الهامشية والفرعية على النحو المابعد حداثي الذي ميز أغلب أفلامه

القصة تلعب على ثيمة الانتقام، وهي إحدى الثيمات الرائجة بأفلام الفئة (ب) التي يعشقها تارانتينو واختارها لتكون أساسًا لبناء قصته عن طريق الدمج بين اثنتين من النوعيات السينمائية وهما أفلام الويسترن وأفلام الأكشن الآسيوية الرخيصة.

لماذا هاتين النوعيتين تحديدًا؟

ليس فقط لما عُرِفَ عن تارانتينو من غرامه بهما بفضل نشأته على مشاهدتهما منذ سنوات مراهقته الأولى، ولكن أيضًا لأنهما تقومان على العنصر الذكوري كأساس للبطولة الفردية، وبالتالي فالسردية التي تروي غروب الذكورة وصعود النسوية لابد وأن تُبنى على اختبار تفاعلات النسوية داخل المضمار الذكوري البحت.

ثمة محاولات مستمرة منذ سبعينات القرن الماضي لوضع النسوة على المحك الذكوري عن طريق إسناد بطولات أفلام ومسلسلات الأكشن لشخصيات نسائية أبرزها حلقات وأفلام «ملائكة تشارلي»، وأفلام

الكاراتيــه التــي لعبتهــا سنيســثينا روز روك بالثمانينــات، وأفــلام الأكشــن التــي تناوبـت عـلى بطولتهـا أنجيلينـا جـولي وتشـارليز ثـيرون، بـل ولعبـت شــارون ســتون بطولــة أحــد أفــلام الويســترن الذكوريــة بطبيعتهــا وهــو «السريـع والميـت» عـام ١٩٩٥، وتصاعـدت في السـنوات الأخـيرة وتـيرة نسـونة الأفـلام المشـهورة التـي لعـب بطولتهـا نجـوم مـن الذكـور.. غـير أن أيًا مـن هـذه الأفـلام لم يهتـم صناعهـا بتجذيـر إحـلال البطلـة الأنثـى محـل البطـل المُذكـر عـلى النحـو الـذي قـام بـه تارانتينـو في «اقتـل بيـل»، واكتفـوا فقـط باسـتبدال البطلـة الأنثـى بالبطـل المُذكـر في السـياق المغامـراتي مـن دون بـذل أي مجهـود في وضـع أسـاس لهـذا الاسـتبدال، ومـن دون تغيـير يُذكَـر في مسـار القصـة والأحـداث.

أمـا هنـا في «اقتـل بيـل» فثمـة بنـاء متـين ودقيـق ومُكتمِـل الـدلالات لعمليـة تحـول بياتريكـس كيـدو بعـد خروجهـا مـن غيبوبـة اسـتغرقت أربـع أعـوام مـن أنثـى لذكـر!

بياتريكــس كيــدو (أومــا ثورمــان) القاتلــة المحترفــة الشــهيرة بـ«بــلاك مامبـا» إشـارةً لخطورتهـا، تكتشـف وجـود جنـين ينمـو في بطنهـا، ويدفعهـا هـذا الاكتشـاف الـذي يفجـر مشـاعر أمومتهـا إلى قـرار الاعتـزال والاختفـاء بعيـدًا عـن أفـراد عصابتهـا وفي مقدمتهـم الزعيـم بيـل (ديفيـد كارادايـن) والـذي هـو في نفـس الوقـت رجلهـا - بياتريكـس- ووالـد الجنـين في أحشـائها.

بيـل تحطـم قلبـه لشـهور ظنًـا منـه أن حبيبتـه قـد لقيـت مصرعهـا، ثـم لم يلبـث أن استشـاط غضبًـا حـين اكتشـف أنهـا حيـةً تُـرزق وموشـكة عـلى بـدء حيـاة جديـدة مـع رجـلٍ آخـر في مـكان نـاء مـن البـلاد فلحـق بهـا مـع بقيـة العصبـة ونفـذوا مذبحـة جماعيـة خـلال حفـل زفافهـا بالكنيسـة، اختتمهـا بوضـع رصاصـة في رأسـها، غـير أن القاتلـة المعتزلـة نجـت مـن المـوت بمعجـزة ودخلـت في غيبوبـة اسـتغرقت أربـع سـنوات خرجـت منهـا لتأخـذ

بثأرها ممن قتلوها وجنينها.

هذا الملخص هو مقدمة لأحداث جزءين استغرق عرضهما معًا على الشاشة ما يزيد عن الأربع ساعات، ليس فقط لرحلة انتقام بياتريكس من قاتليها، ولكن لرسم ملامح العهد الجديد الذي تتراجع فيه سطوة الرجل وتنتقل السلطة إلى المرأة.

العالم الذي عادت إليه بياتريكس من غياهب الغيبوبة هو عالم سفلي تحكمه رفيقاتها القدامى من النساء أمثال أورين إيشي (لوسي ليو) زعيمة الجريمة المنظمة في اليابان وإيلي درايفر (داريل هانا) القاتلة المحترفة في الغرب، فيما انزوى الرجال الأشداء الذين حكموا هذه العوالم قديمًا بالغرب والشرق في كهوفهم:

- بيل اعتزل لرعاية طفلته (ابنة بياتريكس التي نجت من المذبحة) بمعنى هنا أنه استبدل ذكورته القديمة بأنوثة افتراضية يجسدها لعبه دور الأم بدلًا من بياتريكس الغائبة (والتي اكتسبت الذكورة كما سيتضح بعد قليل).

- شقيقه باد (لعب دوره مايكل مادسون) عاش حياة وضيعة في مقطورة على أطراف الصحراء يأوي إليها بعد ساعات من العمل المهين كخادم في أحد البارات الحقيرة.

- هاتوري هانزو، صانع السيوف الياباني الأشهر، وإثر تجربة روحية صوفية، اعتزل صنع الأسلحة باعتبارها أدوات قتل وسفك دماء واكتفى بالاحتفاظ بعيناتٍ منها كقطع فنية لا أكثر.

كيف اكتسبت بياتريكس الذكورة؟ أو بمعنى آخر، ما هي مراحل تحولها إلى الذكورة؟

الإجابة كالتالي:

- الخطوة الأولى فرضتها بيولوجية بياتريكس نفسها منذ لحظة

علمها بحملها. هذه المعرفة فجرت خوفها الأمومي الفطري الكامن وراء قوتها ووحشيتها، ودفعتها للهروب بنفسها وبجنينها عن عوالم القتلة والعصابات لتبدأ حياة جديدة في مكانٍ جديد برفقة زوج تقليدي على شيء من الخرق كأغلب الأزواج، كي تتمكن من وضع وتنشئة طفلتها بعيدًا عن ماضيها الأسود وعوالم القتلة والمجرمين.

- الخطوة الثانية فرضتها ذكورة بيل، القاتل، الكاوبوي، التي جرحها هروب امرأته منه واعتزامها الزواج من «ذكر» آخر غيره، فلم يتوان عن سفك دمائها ودمائه ودماء آخرين رغم توسلات بياتريكس له بابنتهما التي تنمو في أحشائها.

- الخطوة الثالثة جاءت بعد أربع سنوات، حيث انطلقت بعد دقائق قليلة من استعادة بياتريكس لوعيها، لتجد أحدهم يوشك على مضاجعة جسدها المستكين في أثناء غيبوبتها، فانتزعت لسانه (المُعادل لذكورته) بأسنانها، ثم لم تلبث أن حطمت جمجمة «باك» الممرض الذي اعتاد مضاجعتها وتأجير جسدها طيلة سنوات غيبوبتها الأربعة.

- الخطوة الرابعة كانت في سيارة باك المتوقفة في الجراج. السيارة التي يطلق عليها صاحبها pussy وهي اللفظة البذيئة التي تستخدم للإشارة إلى العضو التناسلي الأنثوي.

داخل الـ pussy التي تسللت إليها بياتريكس خلسة بعد أن قتلت صاحبها، ركزت الكاميرا على أصابعها المُتقلصة ووجهها الأحمر المُحتقن وهي ترفع جسدها المشلول (بعد سنوات الرقاد) كما لو كانت تعاني آلام المخاض.

وبعد استقرارها على الأريكة الخلفية، بدأت تحاول تحريك إصبع قدمها الأكبر مُرددة «فلنوقظ الإصبع الأكبر»، وقد عقدت يديها في حجرها (وضع استمناء) ومع تركيز الكاميرا بلقطة كلوز طويلة على

الإصبع الأكبر المنتصب، بدا أقرب ما يكون للعضو الذكري، والذي ما أن تحرك حركة بسيطة حتى ابتسمت بياتريكس ابتسامة المنتصرين قائلة «لقد انتهى الجزء الصعب»، إذ تحولت برمزية حركة إصبعها الأكبر إلى ذكر ، وإثر ذلك تغادر الـ pussy بخطوات متعثرة أقرب لخطوات طفل يتعلم المشي لتأكيد ميلادها الجديد.

- الخطوة الخامسة كانت بحصولها على السيف الذي صنعه لها هاتوري هانزو خصيصًا للقضاء على بيل (تلميذه القديم). السيف هنا بدوره هو مُعادل للعضو الذكري فيما عملية الطعن هي المُعادل لعملية المُضاجعة.

(في أحد المشاهد يحاول أحد الشباب مغازلة جوجو، الحارسة الشخصية لأورين إيشي طمعًا في مضاجعتها، فتطعنه بسيفها وهي تضحك قائلة «ربما أنا التي ضاجعتك»)

هذا الترميز تحديدًا الذي يربط الطعن بالمضاجعة ارتكز الفيلم عليه بقوة، سواء في مشاهد بياتريكس داخل الطائرة التي تنقلها إلى طوكيو أو بالمطار، حيث اصطحبت السيف معها كغرض من أغراضها أو للدقة عضو من أعضاء جسدها.. أو في مشاهد المعارك الغزيرة والتي أعملت بها سيفها في أجساد وأعناق وأطراف خصومها، بالإضافة إلى تعبير الأورجازم الذي ارتسم على ملامح أورين إيشي الطفلة حين طعنت قاتل والديها بسيفها في مشاهد الفلاشباك المُصورة بطريقة أفلام المانجا اليابانية. وأكد هذا ترافق نهايات المعارك الدموية بالسيوف بمقطوعات موسيقية عالمية ناعمة مثل مقطوعة «الراعي الوحيد» مُلائمة للمشاهد الرومانسية.

حصلت بياتريكس على السيف (العضو الذكرى) من صانعه، مُعلم السلاح هاتوري هانزو وسط مراسم خاصة بدت أقرب ما تكون لمراسم

تسليم راية الذكورة من جيل الذكور القديم إلى النسوية الجديدة الصاعدة، مع نصائح من المُعلِم لبياتريكس أن تظل دومًا مع الله، وألا تضل طريقها وسط غابة العالم المظلمة.

- تحول بياتريكس للذكورة لم يكن الوحيد أو الأول من نوعه في العالم الجديد الذي تحكمه النسوة، إذ ركز الفيلم على استعراض مشهد انتزاع أورين إيشي لزعامتها للجريمة المنظمة بالشرق بحد (سيفها) الذي أطارت به رأس مُعارضها وسط اجتماع تتويجها.

أيضًا التجاء إيلي درايفر لقتل باد عن طريق كوبرا صحراوية يحمل دلالة بصرية واضحة نظرًا للتكوين الشكلي للكوبرا .

- الخطوة السادسة هي المعركة الطويلة في الملهى الليلي الياباني بين بياتريكس وبين أورين إيشي وحارستها الشابة جوجو وعصبة الـ ٨٨ المجانين.

في هذا التتابع الطويل جدًا، اعتنى تارانتينو برسم مشهد السلطة فيه للنساء كليةً، فيما احتل الذكور مراكز النادلات وفتيات الليل. وخلال صراعها مع خصومها من عصبة الثمانية وثمانين، ركز الفيلم على هزلية هؤلاء الخصوم كطريقة للسخرية من الذكورة بأفلام الأكشن الآسيوية الرخيصة والتي تحولت هنا لصرخات هزلية وحركات متشنجة تليق بالمخنثين، ولا تجدي فتيلًا أمام قوة وسرعة وشجاعة بياتريكس والتي بدت بثيابها وسيفها وقد حلت محل بروس لي (على سبيل المحاكاة المعروفة كإسلوبية لتارانتينو) في أفلامه الذكورية بطبعها.

آخر من تبقى من عصبة الثمانية والثمانين وقف يرتعش شاهرًا (سيفه) في وجه بياتريكس التي راحت تقصف هذا السيف قطعة قطعة (بسيفها) ثم انهالت به ضربًا على عجيزة الفتى المذعور على كما لو كانت تعاقب طفلًا:

«هذا جزاء من ينضم للياكوزا».

«اذهب إلى أمك»

في ختام هذه المعركة الطويلة على غرار معارك أفلام الكاراتيه التي لعب بروس لي بطولتها، وقفت بياتريكس حاملة سيفها ترمق ضحاياها بالعشرات من عل، وصاحت بهم:

«أنتم محظوظون إذ نجوتم من الموت. اهربوا بحيواتكم، لكن اتركوا أطرافكم التي فقدتموها فإنها ملكي».

والأطراف المبتورة بطبيعة الحال هي المُعادل للأعضاء الذكورية التي أطاحت بها بياتريكس بسيفها .

- قتل بيل في خاتمة المطاف تم بطريقة عكست احترام وتقدير تارانتينو لهذا الجيل الكلاسيكي من الذكور والذي يُجسده نموذج الكاوبوي، فلم تقتله بيتاريكس بإغماد سيفها في جسده كما فعلت مع الأجيال الجديدة من الذكور المُخنثين في عصبة الـ ٨٨ المجانين، وإنما عمدَت إلى تفجير قلبه (الذي أحبها ودفعه لقتلها) بأصابعها بواسطة أحد التكنيكات القتالية التي علمها إياها مُعلِّم فنون القتال الياباني (والذي هو بدوره نموذج ذكوري قُح يحتقر المرأة بشكلٍ عام ولكنه احترم بياتريكس مثله في ذلك مثل هاتوري هانزو، ومنحها فنونه وخبرته -ذكورته- قبل أن يموت) لتكون ميتته ميتة شريفة وأسطورية ولائقة بوداع آخر الذكور الحقيقيين.

قتل بيل إذن كان الخطوة الأخيرة نحو الانتصار المُحقق الذي اكتمل بانتقال راية السلطة من الذكورة للنسوية، وهو حركة تاريخية يمكننا أن نلتقط تفهم تارانتينو لها وربما تعاطفه معها على لسان «باد» حين قال:

«هذه المرأة استحقت أن تحظى بانتقامها، ونحن استحققنا الموت»

الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة نبوءة ونحن نشاهد اشتداد وتيرة النسونة عامًا بعد عام وانحسار رموز الذكورة القدامى. رامبو انتهى، ترميناتور في الفيلم الجديد جرى استبداله بتيرميناتوراية، جين فوستر ستحمل محل ثور ، عصبة أوشن تحولت لنسوة أوشن الثمانية. وحتى أجيال سكايووكر في «حرب النجوم» انتهوا مؤخرًا إلى بطلة أنثى تحمل القوة وتسيطر عليها لمواجهة أطماع الإمبراطورية، وكلمة السر لهذه الموجة من النسونة منذ أعوام كانت: اقتل بيل.

Death Proof (2007)

ميـزة المشروعـات الفنيـة الحقيقيـة أنها تـكاد تكون عمـلًا واحـدًا عضويًّا كبـيرًا لا يكـف عـن التفاعـل مـع بعضـه بعضًـا ومـع الزمـن لينتـج طيلـة الوقـت مسـتويات مختلفـة مـن التلقـي.

«ديـث بـروف» هـو خامـس الأفـلام الروائيـة الطويلـة التـي قـام كوينتـين تارانتينـو بكتابتهـا وبإخراجهـا مُنفـردًا، وهـو يـأتي في الترتيـب بعـد «اقتـل بيـل» مباشرةً (باعتبـار جزئيـه فيلـمًا واحـدًا) الأمـر الـذي يُلقـي ضـوءًا عـلى أحـد نظريـات تأويلاتـه.

قام تارانتينو بتقسيم هذا الفيلم إلى نصفين:

- النصـف الأول تـدور أحداثـه خـلال ليلـة صاخبـة داخـل إحـدى الحانـات حيـث اجتمعـت ثلاثـة مـن الحسـناوات لقضـاء سـهرتهن. وهنـاك قابلـن محـاولات مايـك المُجـازف الهوليـوودي العجـوز (كـيرت راسـل) للتـودد لإحداهـن بـالازدراء والاسـتهزاء. الثلاثـة، ورابعتهـن ساشـا نفـرن منـه لكـبر سـنه وضعـة عملـه.

ركـز هـذا الجـزء مـن الفيلـم عـلى حالـة التقمـص التـي يمارسـها جميـع مـن بالحانـة للمظاهـر والقواعـد التـي روجـت وتـروج لهـا الثقافـة الشـعبية الأمريكيـة، فالفتيـات لابـد وأن يكُـن «هـوت» تشـف ثيابهُـن عـن مفاتـن سـاخنة تحـت الشـورتات القصـيرة والتيشـيرتات الضيقـة، يتصنعـن اللامبـالاة بينـما بداخلهـن تفـور الرغبـة في الاسـتحواذ عـلى الاهتـمام ولفـت أنظـار الذكـور الجائعـين، ويُصبـن بالإحبـاط حـين لا يجنـين الاهتـمام المُنتظَـر إلا مـن مايـك، المُجـازف الهوليـوودي العجـوز، بينـما الفتيـة موزعـون مـا بـين لامبالـين (كالفتـى الـذي أرسـل رسـالة

لواحـدة منهــن يبلغهـا باعتــذاره عــن الحضــور) أو مؤججــين بالرغبــة في ممارســة الجنــس في التــو واللحظــة كشــخصية دوف (لعبهـا إيــلي روث). مايــك، المُجــازف الهوليــوودي العجــوز نفســه، بثيابــه، بســيارته، بملامحــه، بتسريحـة شـعره، حـرص الفيلـم على تقديمـه عـلى نفـس هيئـة أبطـال أفـلام الأكشــن بالســبعينات، وكل ذلــك في ســياق تركيــز الفيلــم ككل عــلى محــاكاة أفـلام ومسلسـلات الدرجـة «ب» السـبعيناتية ضمـن مـشروع الجراندهـاوس (وهــو المــشروع الــذي يتألــف مــن هــذا الفيلــم وفيلــم آخــر هــو «كوكــب الرعــب» لروبــرت رود ريجــز)..

سـنجد هنـا في «ديـث پـروف» مزجًـا بـين ملامـح مـن أفـلام السـفاحين وأفـلام ال Muscle Car (وهــي نوعيــة مــن الأفــلام والحلقــات التلفزيونيــة راجـت خـلال فـترة السـبعينات وشـاركت السـيارات السريعـة في بطولتهـا، وامتـلأت بالمطـاردات كعنـصر أسـاسي)، وذلـك وفقًـا لبنـاء نفـسي وثقـافي محكـم وحبكـة مبنيـة عـلى وحـدة المشـهد الحـواري الطويـل الـذي يعشـقه تارانتينـو وصـولًا للحظـة التنويـر (ليسـت لحظـة بالمعنـى المفهـوم ولكنهـا مشــهد طويــل) التــي تتكشــف فيهــا حقيقــة مايــك المرعبــة كســفاح يختــار ضحايــاه مــن النســوة ويقتلهــن بأبشــع الطــرق وأكثرهــا دمويــة باســتخدام ســيارته المُحصنــة ضــد الصدمــات، تحركــه دوافــع ذكوريــة تتداخــل فيهــا الغريــزة الجنســية مــع غريــزة الانتقــام، ففــي البــدء اشــتهاهُن ثــم لم يجــد منهــن ســوى الســخرية والازدراء فقتلهــن بســيارته المنيعــة، وركــزت الكامــيرا بلقطــة قريبــة عــلى مقدمــة الســيارة المُنطلقــة كالســهم لترتطــم بســيارتهن المُقبلــة عــلى الطريــق السريــع، فبــدت أقــرب لقضيــب ذكــوري منتصــب، وتحــول ارتطــام الســيارتين لفعــل اغتصــاب ســيريالي دمــوي تطايــرت أطــراف وأشــلاء الحســناوات الثلاثــة مــن فــرط قوتــه.

- في النصــف الثــاني مــن الفيلــم قــام تارانتيــو بعمليــة هــدم للمحــاكاة

السينمائية التي ابتناها بنصفه الأول، وكأنه انتقل ببطله من فيلم سينمائي سبعيناتي من أفلام السفاحين إلى الواقع، حيث يفقد مايك، المُجازف الهوليوودي العجوز والسفاح المهووس بقتل واغتصاب النساء كل مميزاته وقدراته (على نحو قد يذكرنا بما جرى للشخصية الخيالية التي لعبها أرنولد شوارزنيجر في فيلم «آخر أبطال الحركة» لجون ماكتيرنان عند انتقالها من شريط السينما لعالم الواقع)، وحين حاول تكرار قتل بضعة فتيات أخريات في سيارتهن، اهتم الفيلم بالتركيز على المسافة الأسلوبية الواسعة التي تفصل هذا الجزء عن الجزء الأول. فالفتيات هنا عاديات، أقل بهرجة وجمالًا واستعراضًا لمفاتنهن من حسناوات الجزء الأول، ولكنهن أكثر منهن جرأةً وإيجابية. والأحداث نهارية خالية من أجواء الرعب الليلية التي ميزت الجزء الأول. وبذلك اكتسبت المطاردة طابعًا واقعيًا أميل إلى العبث. ثم لم تلبث أن انقلبت الآية وتحول الصياد إلى فريسة والعكس صحيح.

هذه النقلة بين جزءي أو نصفي الفيلم تحمل مقارنة بين عهدين:

عهد سيادة النزعة الذكورية التاريخية التي بلغ أوج احتفاء هوليوود بها في الأفلام والحلقات التلفزيونية بالستينات والسبعينات والثمانينات والتي حرص تارانتينو على محاكاتها محاكاة دقيقة بالنصف الأول من الفيلم.

أما العهد الثاني فهو التالي زمنيًا والذي شَهِدَ ثمار استقلال المرأة من صعود للنسوية كبديل لفقدان الذكورة لهيمنتها التاريخية، الأمر الذي عَبّرَ عنه تارانتينو في النصف الثاني من الفيلم بتحول مايك، المُجازف السفاح المخيف، لفأر مذعور يفر من بضع فتيات تلاحقنه ثم تقتلنه بأكثر الطرق هزلية.

وهـو مـا يمكننـا الآن أن ننظـر إليـه باعتبـاره تنويعـة جديـدة عـلى الفكرة التـي شَـغلت تارانتينـو وقدمهـا بالعديـد مـن أفلامـه وبالـذات جـزئيّ «اقتُـل بيـل» الـذي يـروى رحلـة غـروب الذكـورة وصعـود النسـوية عـن طريـق محـاكاة أفـلام الكاراتيـه والويسـترن، وربمـا إرهاصـة لمـا سـيقدمه لاحقًـا في «ذات مـرة في هوليـوود» مـن تحيـة حـب لهوليـوود السـتينات والسـبعينات التـي نشـأ عـلى أفلامهـا ومُسلسـلاتها التلفزيونيـة والتـي دأبـت عـلى تحويـل الفسـيخ إلى شربـات، والواقـع العـادي لحواديـت ممتعـة.

The Reader (2008)

رغـم سلاسـتها وانسـيابيتها الظاهريـة، فـإن روايـة «القـارئ» للكاتـب الألمـاني برنهـارد شـلينك، والتـي صـدرت ترجمتهـا العربيـة عـن دار روافـد بترجمـة الشـاعر والمترجـم المـصري تامـر فتحـي، تكشـف عنـد محاولـة تفكيكهـا وقـراءة مـا وراء أحداثهـا، عـن قـدر كبـير مـن التراكـب والتداخـل بـين طبقـات مـن الوعـي بعلاقـات إنسـانية وأحـداث تاريخيـة ملتهبـة.

الـراوي في الروايـة وفي الفيلـم المأخـوذ عنهـا والـذي أخرجـه سـتيفن ديلـدري، هـو مايـكل بـيرج (لعـب دوره رالـف فينيـس) الباحـث القانـوني الـذي يـروي ذكريـات تجربـة خاصـة جـدًا عايشـها خـلال سـنوات مراهقتـه، إذ انخـرط -في الخامسـة عـشر مـن عمـره- في علاقـة جنسـية مكتملـة مـع هانـا شـميتز، المـرأة الثلاثينيـة التـي تعمـل محصلـة تذاكـر عـلى أحـد خطـوط الـترام (لعبـت دورهـا كايـت وينسـلت). وبطبيعـة الحـال فـإن خـبرة بهـذه الخصوصيـة وفي مثـل هـذه المرحلـة العمريـة، تركـت أثـرًا غائـرًا عـلى الشـخصية الوليـدة للشـاب المراهـق والتـي كانـت آنـذاك كالعجـين في طـور التشـكل. أثـر لازمـه طيلـة حياتـه حتـى بعـد الانقطـاع المفاجـئ للعلاقـة (أو بفضـل هـذا الانقطـاع المفاجـئ للعلاقـة)، وانعكـس عـلى مسـتويات مختلفـة مـن تفاعلـه مـع محيطـه الشـخصي والعـام.

الخط الزمني للأحداث يتحرك بين ثلاثة محطات:

الأولى تـدور في برلـين، خمسـينات القـرن المـاضي، حيـث اشـتعلت العلاقـة الحميميـة غـير التقليديـة بـين هانـا ومايـكل، والتـي تداخلـت فيهـا العاطفـة مـع الجنـس مـع رغبـة هانـا العجيبـة بـأن يقـرأ مايـكل عليهـا نصوصًـا روائيـة ومسرحيـة، وانتهـت بالاختفـاء المفاجـئ غـير المفهـوم لهانـا، ويـأس مايـكل

مـن العثـور عليهـا بعـد محـاولات محمومـة بـاءت كلهـا بالفشـل.

المحطـة الثانيـة عـلى مبعـدة بضـع سـنوات، حـين عـثر مايـكل، المحامـي المتـدرب الشـاب عـلى هانـا بـين أروقـة محاكـمات نورمـبرج، وتكشـفَ لـه ماضيهـا الغامـض كحارسـة بأحـد معسـكرات الاعتقـال خـلال سـنوات الحـرب العالميـة الثانيـة، وتواجـه الآن تهمـة التواطـؤ بالإهـمال العمـدي في قتـل عـدد مـن نسـوة اليهـود المعتقـلات حرقًـا في كنيسـة مُغلقـة.

ومـن خـلال متابعتـه خلسـة لجلسـات المحاكمـة والتـي انتهـت بإدانـة هانـا لتقاعسـها عـن إنقـاذ هـاتي النسـوة (وهـي التهمـة التـي عجـزت هانـا عـن دفعهـا عـن نفسـها، إذ أنهـا فعليًـا تتحمـل جـزءًا مـن المسـئولية عـن هـذه الكارثـة ولكـن ليسـت مسـئولية مُطلقـة كـما سـنأتي عليـه بعـد قليـل) اسـتنتج مايـكل أن السـر الـذي أخفتـه هانـا عنـه وعـن كل مـن حولهـا هـو أنهـا ببسـاطة: أميـة، لا تقـرأ ولا تكتـب، وشـعورها بالعـار إزاء أميتهـا كان بالفعـل المُحـرك الرئيـس لـكل دوافعهـا طيلـة حياتهـا.

المحطـة الثالثـة امتـدت خـلال سـنوات سـجن هانـا والتـي بلغـت ثمـاني عـشرة سـنة، إذ وجـد مايـكل نفسـه مدفوعًـا لإعـادة اسـتئناف القـراءة لحبيبتـه القديمـة، فاسـتمر لسـنوات في تسـجيل قراءتـه الصوتيـة للروايـات والمسرحيـات والأشـعار عـلى شرائـط كاسـيت وإرسـالها إليهـا دوريًـا في محبسـها، وأثمـرت تلـك العمليـة الطويلـة نتائـج مدهشـة لكليهـما، إذ فجـرت القـراءة النهمـة لديـه هـو عـن استكشـاف موهبـة الكتابـة الأدبيـة وبالفعـل أنتـج روايتـه الأولى. أمـا هـي، فكانـت المفاجـأة حـين تلقـى مايـكل منهـا ذات يـوم رسـالة مكتوبـة بخـط يدهـا! تعلمـت هانـا أخـيرًا القـراءة والكتابـة بفضـل النصـوص الصوتيـة التـي كان يرسـلها إليهـا مُتغلبـة بذلـك عـلى العقـدة التـي أفسـدت عليهـا حياتهـا ودفعتهـا لاتخـاذ أغـرب وأسـوأ القـرارات هربًـا مـن شـعورها بالعـار إزاءهـا.

اتخـذ الفيلـم مـن هـذه القصـة أرضيـة لمـا يمكـن أن نعتـبره إعـادة استكشـاف للـذات بالتزامـن مـع قـراءة التاريـخ ومحاسـبة الأجيـال الأقـدم، إذ قـام بتوظيـف جلسـات المحاكمـة التـي امتـلأت المرحلـة الثانيـة مـن الروايـة بتفاصيلهـا، لعـرض وتحليـل الحالـة الشـعورية والذهنيـة الجمعيـة للجيـل الجديـد اليافـع مـن الألمـان الذيـن شـبوا عـن الطـوق في أعقـاب الحـرب العالميـة الثانيـة وبـدأوا ينظـرون إلى التاريـخ القديـم القريـب بنظـرة ناقـدة (أو ناقمـة بمعنـى أصح) غلـب عليهـا نـزق الشـباب كـما هـو متوقـع بعـد انقضـاء مرحلـة ملتهبـة مثـل النازيـة جلبـت الوبـال والخـراب عـلى ألمانيـا والعـالم كلـه.

نقمـة الجيـل الشـاب الجديـد لم تتوقـف عنـد الرايـخ الثالـث، أركانـه وقياداتـه وأدواتـه العسـكرية والتنظيميـة، وإنمـا طالـت أمواجهـا عمـوم الشـعب الـذي ارتـضى العيـش في ظـل الحكـم النـازي وجرائمـه.

ومـن خـلال تتابـع الجلسـات، واسـتعراض الوقائـع المرتبطـة بحادثـة احـتراق النسـوة اليهوديـات داخـل الكنيسـة الموصـدة أبوابهـا، وادعـاءات النيابـة وشـهادات الشـهود ودفـاع هانـا عـن نفسـها، جـرت عمليـة إعـادة قـراءة للتاريـخ مـن زاويـة جديـدة أكـثر موضوعيـة لا تسـتهدف الإدانـة أو التبرئـة بقـدر مـا اهتمـت باسـتيعاب حقيقـة مـا جـرى. والوصـول لقناعـة ثابتـة هـي أن التاريـخ أكـثر تعقيـدًا مـن الأحـكام القطعيـة والمُطلقـة بالخطـأ والصـواب والذنـب والـبراءة. فهانـا بالفعـل مُذنبـة، وظـل ضميرهـا ينـوء بالذنـب ويدفعهـا لمعاقبـة نفسـها، ولكـن هـذا الذنـب ليـس عـلى النحـو الـذي رسـمه الـرأي العـام المُشـارك في المحاكمـة مـن حضـور وشـهود ودفـاع وادعـاء ومُدعـى عليهـم وبالطبـع القضـاة. ثمـة عوامـل أخـرى إنسـانية بالدرجـة الأولى تـم ويتـم إغفالهـا دومًـا عنـد قـراءة التاريـخ، ذات تأثـيرٍ هائـل في رسـم المسـارات رغـم صغرهـا، الأمـر الـذي ينجـم عنـه غالبًـا تزويـرٌ مدبـر

أو غير مدبر في قراءة التاريخ، وتزييف لوعي وذاكرة الأجيال اللاحقة.

«الليل، البرد، الثلج، الحريق، صراخ النساء في الكنيسة، والرحيل المفاجئ للمسئولين عن الحارسات. كيف كان بوسع الموقف أن يكون أسهل من ذلك؟

بوسع المرء أن يتخيل ما الذي كانت تصفه هانا، لكن لا أحد كان يريد أن ينظر للأمر على هذا النحو»

عندنا في مصر شهدنا حالة مُشابهة في أعقاب ما تمخضت عنه أحداث يناير ٢٠١١ من خلع لرأس السلطة السياسية والذي تم الترويج له باعتباره انتصارًا لثورة شعبية، حيث سادت وسط جيل اليافعين الذين انخرطوا في الحراك الاحتجاجي بالفعل أو بالتأييد، حالة من الصلف والاستعلاء في النظر إلى الأجيال الأكبر التي عاشت أعمارها تحت حكم الأنظمة التي تمخض عنها حراك يوليو ١٩٥٢ وتحديدًا الأعوام الثلاثين الأخيرة التي تألف منها عهد حسني مبارك.

سكرة النصر المزيف أدارت رءوسنا الخالية من أي منطق أو معرفة حقيقية، فرحنا نحاسب الآباء والأمهات والأعمام والأخوال بمنتهى الغرور والصلف، كيف قبلوا على أنفسهم أن يعيشوا كل هذه السنوات من دون اعتراض على الفساد والاستبداد والدكتاتورية؟! والمساكين وسط الهيصة والمولد المنصوب ينظرون إلينا في حيرة عاجزين عن العثور على رد يصد أمام تيار الحنجوري وبالذات مع المفاجأة غير المتوقعة لنزول مبارك الفرعون الأزلي من على عرشه.

كلٌ منا كان مأخوذًا بشعور عارم من الفخر بما اعتبره إنجازًا شخصيًا لذاته مهما كان قدر ضآلة مساهمته في المظاهرات والاعتصامات والتي تبين فيما بعد أنها لم تكن أكثر من مجرد أدوات يحركها اللاعبون الإقليميون والدوليون في لعبة الشطرنج الكبرى المسماة بالربيع العربي،

وانخرطنا جميعًا في التنطيط ومعايرة بعضنا البعض ومحاكمة الأجيال الأقدم لمجرد استمناء الفخر لذواتنا المتضخمة، فيما أن سؤال هانا شميتز لقاضيها والذي أفحمه كان كفيلًا بإسكات أي نطع نصب من نفسه قاضيًا على غيره:

«ماذا كنت تفعل لو كنت مكاني؟»

إذن فهانا حملت عقدتين كبيرتين حكمتا دوافعها ووجهتا اختياراتها الصعبة طيلة حياتها:

العقدة الأولى هي شعورها بالخزي من أميتها والذي ظل يدفعها للتنقل من عملٍ لآخر كلما طُلِبَ منها الترقي لمنصب أكبر يتطلب منها أبسط مهارات القراءة والكتابة. وفي أثناء رحلة هروبها من أميتها، رفضت الاستمرار في مصانع سيمنس وقبلت وظيفة حارسة في معسكرات الاعتقال التابعة لوحدة فافن إس إس العسكرية فانزلقت بذلك قدمها في دائرة الأحداث الكبرى التي أودت بها للقضية المُشار إليها بعاليه، وانتهت إلى إدانتها بعد أن فضلت الاعتراف كذبًا على نفسها كيلا تعترف بأميتها أمام هيئة المحكمة والحاضرين. وضمن محطات هروبها، تقاطعت رحلتها مع الصبي المراهق مايكل بيرج أثناء عملها بشركة المترو ونشبت بينهما العلاقة الحميمية الملتهبة ذات الإطار الأوديبي والجذور الفرويدية.

العقدة الثانية هي شعورها بالذنب إزاء مسئوليتها عن احتراق السجينات، والتي خلقت لديها دافعًا لمعاقبة نفسها بإسلوب أقرب إلى «الترهبن». فخلال جلسات المحاكمة وعلى العكس من زميلاتها المتهمات، لم تقم هانا بالدفاع عن نفسها بشكل فعال، مما أدى بها للإدانة والعقاب بالسجن المؤبد. كانت تصبو هي نفسها إلى هذا العقاب علّه يخفف من آلام ضميرها السرية. وبداخل السجن، وبعد سنوات من

التكيف، ازدادت انغماسًا في الرهبنة والعزلة بأن توقفت عن الاعتناء بنفسها. صارت تأكل كثيرًا وتستحم قليلًا وازدادت عزلتها عمن حولها إمعانًا في العقاب، ووصل الأمر لانتحارها عشية الإفراج عنها.

مايكل بدوره عانى من شعور مركب بالذنب له أكثر من مستوى:

ذنب يشعر به إزاء هانا نفسها، بسبب ما اعتبره خيانةً منه لها أثناء علاقتهما السرية القديمة؛ إذ أخفى نبأ هذه العلاقة عن أقرب أصدقائه بالمدرسة والذين دأبوا على مكاشفة بعضهم بعضًا بأدق وأخص أسرارهم، ليس حرصًا منه على سرية العلاقة ولكن إنكارًا لها، تحديدًا بسبب شعوره بالخجل منها.

وتفاقم هذا الشعور بالذنب مع اختفاء هانا المفاجئ بعد إنكاره لها حين أتت لرؤيته في حوض السباحة بين زملاءه، إذ ظل لسنوات يعتبر أن سبب رحيلها هو إنكاره لها في حين أنها كانت بالفعل قد قررت الرحيل لتحافظ على سرية أميتها، وزيارتها له بحوض السباحة كانت لتلقي عليه نظرة الوداع فحسب.

وشعور آخر بالذنب إزاء حبه لهانا، هذا الحب الذي اصطبغ بصبغة حسية تدفع نحو التفسير الفرويدي للجنس، والذي يعتبره امتداد لعلاقة الطفل بأمه.

من هذا المنظور الفرويدي تصبح هانا (في ميزان صراع الأجيال الذي تفجر في أعقاب الحرب العالمية الثانية) ليست فقط جزءًا من الجيل الذي ارتضى العيش تحت حكم الرايخ الثالث، ولكنها كانت أداة من أدواته وجزءًا من نظامه، ويدخل مايكل إثر ذلك في نقاط تقاطع بين الشخصي والعام تعذبه. حبه لهانا واستياءه من استغلالها له. شعوره بالذنب إزاء تنكره / خيانته لها، وبين غضب من عدم مصارحتها له بتاريخها. انتماءه لها، وانتماءها لجيل يحتقره وينقم عليه.

«حبي لهانا كان بطريقةٍ ما قدر جيلي، قدر الماني، وأنه كان بالنسبة لي أكثر صعوبة من أن أتحاشاه».

غير أن مرور الزمن تكفل بإنهاء حيرته وتفكيك تلكم التقاطعات، لا عن طريق إيجاد الأجوبة واستنباط التفسيرات، ولكن بالتصالح مع حقيقة وجود وبقاء الحيرة والتقاطعات من دون أجوبة أو تفكيك.

«أحيانًا كنت أسأل نفسي إذا ما كنت مسئولًا عن موتها، وأحيانًا كنت في قمة غضبي منها ومما فعلته بي، إلى أن خبا غضبي في النهاية وما عادت الأسئلة تهمني. وأيًا كان ما فعلتُه أم لم أفعله، وأيًا كان ما فعلته أم لم تفعله بي، لقد كان ذلك طريق حياتي الذي مشيت فيه».

The Next Three Days (2010)

يفتح هذا الفيلم الذي كتبه وأخرجه بول هاجس أفقًا للبحث فيما وصلت إليه السينما الأمريكيّة في تعاطيها مع ملف في غاية الحساسيّة هو الخروج على النظام. الخروج بمعنى إعلان أنّ النظام الذي يحكم ويُنظِم ويحمي مصالح الناس قد جاوز في فساده وانحرافه حد الإصلاح وأصبحت مُحاولة تقويمه ضربًا من العبث.

كُنّا قد أشرنا في مَعرض حديثنا عن فيلم «الحصن الأخير» (٢٠٠١) إلى رفض يوچين أروين بطل رفع العلم الأمريكي مقلوبًا -بما يحمله هذا الإجراء من إعلان عن سقوط الحصن/ النظام/ الوطن- إلى طبيعة وحجم الدور الذي اضطلعت وتضطلع به هوليوود في ترسيخ الوعي بالضرورة الوجوديّة للحفاظ على النظام وقابليته للإصلاح مهما كانت سوءاته بل وكوارثه أحيانًا، حتى في أعتى أفلام النقد السياسي والاجتماعي لمؤسسات الجيش والقضاء والسلطة التنفيذيّة وعلى رأسها البيت الأبيض وساكنه.

هذا الدور الهوليوودي التوعوي تصاعدت وتيرته بعد خروج النظام مُثخنًا من موجة ثورات الستينات والسبعينات التي هزّت ثوابته بقوة وتسببت في تغيرات هوياتيّة ثقافيّة واسعة عصفَت بالطابع العام المُحافظ للمُجتمع الأمريكي والذي استمر حتى الخمسينيات، وكان له الفَصل في قضايا مُجتمعيّة رئيسيّة.

ومع كل هذا الإلحاح والتثبيت على هاجس بقاء النظام كضمانة لبقاء الدولة والمُجتمع، وقابليّته للإصلاح والتقويم، تظَل هُناك أفلام بل ومشروعات سينمائيّة كاملة قائمة على رفض مُبدعيها لهذا الهاجس واستبداله بقناعة مُعاكسة تمامًا وهي أنّ النظام فقد أهليته للتحكم

في مصائر الملايين، رغم الصورة البراقة التي يصدرها وكل مظاهر الوفرة والرفاهية. فتحت السطح تراكمت طبقات العفن والاهتراء والظلم والفشل، ولم يَعُد أمام الضحايا إلا الالتجاء لحلول أخرى غير تقليديّة بعد انسداد كل القنوات لنيل حقوقهم.

ديفيد فينشر على سبيل المثال يستعرض في كل أفلامه وجوهًا مُختلفة لتوحش النظام وارتباطه العضوي بالتدمير المنهجي لأرواح الناس بتحويلهم لماكينات تعمل طيلة الوقت في خدمته لِقاء اقتناء أغراض وسِلَع يلح إعلامه طيلة الوقت على حاجتهم الماسة إليها لتعود إليه مُجددًا ثمرة كدهم وكدحهم في دائرة جهنميّة لا نهاية لها، وذلك مُقابل فشل وعجز حقيقيين عن ضبط العلاقات المُتفسخة بين أفراد ومكونات المُجتمع والتي تشوهَت بفضل سياساته، فنُزِعَت الإنسانيّات من بين أفراد المُجتمع كما انسحب العدل والأمن من قِبَل النظام.

ونتيجةً لكل هذا، أصبح الحل في مواجهة هذه المنظومة الشيطانيّة بشِقيها: النظام والمُجتمع المُشوَّه الذي أنتجته، هو الخروج عليها. والخروج في مشروع فينشر راديكالي تمامًا ومرتبط جذريًا بالعنف، تُجسده جرائم زودياك چون دو القاتلين التسلسُليّن في «زودياك» و«سبعة» وإيمي دون في «فتاة راحلة» وصولًا لثمرة الثورة الفوضويّة لتايلر ديردن في مشهد الفينالة الشهير بـ «نادي القتال».

وإذا كان فينشر هو أحد أعلى الأصوات الراديكاليّة وأكثرها جرأة في الإعلان عن انهيار النظام ووجوب استئصاله بمشروع سينمائي كامل، فثمة أصوات أخرى تبنّت تنويعات أخرى على نفس القناعة في «بعض» وليس «كل» أفلامها.

أوليفر ستون رغم سمعته الشهيرة كمخرج مُشاغِب ارتبط اسمه دومًا بالأفلام الناقدة للنظام على أصعدة مُختلفة، سياسيّة واقتصاديّة

وعسكريّة، إلا أنَّ التمعن في مُجمَل نهايات هذه الأفلام يُشير لإيمانه بأنَّ ثمة أمل بالداخل يستحق أن يُناضل أبطاله من أجله لتحقيق العدل وتقويم المسار. حتى في أشرس أفلامه مثل «چيه إف كيه» و«وُلِدَ في الرابع من يوليو» تدور الصراعات على أرضية النظام سواء بالالتجاء إليها (المؤسسة القضائيّة) لكشف المستور في واقعة اغتيال چون فيتزجرالد كينيدي، أو المُعارضة المدنيّة لتقويم السُلطة التنفيذيّة التي أخطأت بالتورط في فيتنام.

غير أنّه -ستون- في فيلمه «سنودن» (٢٠١٦) انقلب على هذا الإيمان. الفيلم الذي يروي أحداثًا حقيقيّة مُستمدة من سيرة إدوارد سنودن (الموظف الاستخباراتي الذي فضح تجسس السي آي إيه على ملايين المواطنين داخل أمريكا وخارجها حول العالم قبل أن يفر إلى روسيا التي فتحت له باب اللجوء السياسي عام ٢٠١٣) عَكَسَ انحيازًا كاملًا من جانب ستون لإدوارد سنودن وتصنيفه له كبطل «ثائر» على نظام يعتدي على الحق المدني للملايين بدعوي الأمن القومي. هذا الانحياز الذي يمكن النظر إليه على أنه إعلان من أوليڤر ستون عن يأسه من إصلاح هذا النظام وفقدانه لمقومات الثقة والأهليّة، بما يجعل من إجراء كإجراء سنودن يندرج في القانون تحت بند «الخيانة العظمى» حلًا ثوريًا راديكاليًا في مواجهة توحش النظام.. هذا الانحياز من هذه الزاوية هو أيضًا بمثابة رفع العلم الأمريكي مقلوبًا.

ريدلي سكوت بدوره، وهو المُخرج غزير الإنتاج، مُتنوع الاهتمامات، لم ينشغل كثيرًا بالصِدام مع النظام إلا في سياقات محدودة مُقابل انشغاله بالهموم الوجوديّة والمُعضلات التاريخيّة التي نشأت بفعل تقاطعات الدين والدنيا. وحتى في صداماته مع مكونات النظام مثل المؤسسة العسكريّة في فيلم «چي آي چين» الذي أخرجه عام ١٩٩٦

ولعبت بطولته ديمي مور، كان يستهدف تقويم وإصلاح هذه المؤسسة بالانحياز لحق المرأة في الانضمام إليها والترقي فيها وفقًا لمعايير الكفاءة فقط بغض النظر عن الجنس. والمُفارقة هنا أنَّ قهر المرأة كانت موضوع فيلم آخر شهير لريدلي سكوت هو «ثيلما ولويز» (١٩٩٠) من بطولة سوزان ساراندون وچينا ديفيز، ولكن من وجهة نظر أخرى تتبنى رفع الراية مقلوبة.

في هذا الفيلم تتبع سكوت رحلة المرأتين ثيلما ولويز من الخضوع للقهر الذكوري والمُجتمعي إلى الثورة الراديكاليَّة والتي بدأت بجريمة قتل ارتكبتها لويز كرد فعل عفوي على محاولة اغتصاب أحد الرجال لصديقتها ثيلما في جراج أحد البارات وتطورت لأعمال عنف مارستاها ضد أنماط ذكوريَّة حاولت مُمارسة القهر عليهما، فتحولتا بذلك لخارجتين عن القانون على غرار بوني وكلايد بطلَيّ الفيلم الستيناتي الشهير، تطاردهما الشرطة من بلد لبلد حتى نصل لقفزة السيارة الشهيرة من على الجبل في مشهد الفينالة والَّتي تعكس قرارهما بالتحرر الكامل من قيود النظام بشقيّه السُلطة والمُجتمع، والذي عجز عن حمايتهما من القهر الذكوري، بل ويدفع نحو هذا القهر بسياقات ثقافية ومُجتمعية مختلفة.

صُوَر مُختلفة من رفع الرايات مقلوبة سبق وأشرنا إليها في المُراجعات على صفحة «أفلام فترة النقاهة» لأفلام لستيڤن سودبرج وشريكه السابق ستيڤن جيهين، بل وحتى سلسلة أفلام بورن يُمكن تصنيفها كحالة من الصدام مع النظام الميئوس من إصلاحه، سببها الأساسي هو إصرار هذا النظام على مُطاردة چيسون بورن الذي تعكس رغبته في الاعتزال والانزواء قناعة صُنَّاع الفيلم بألا جدوى من تقويم انحرافات النظام، وأنَّ الفِرار الفردي منه هو الحل.

وإذا كانت أغلب صُوَر رفع الراية المقلوبة هي حلول فرديَّة ينجو أبطالها بأنفسهم ويحققون انتصاراتهم الصغيرة على النظام الذي يظل جاثمًا على صدور الملايين، فهناك طبعًا الاستثناءات الكبيرة مثل فوضويَّة تايلر ديردن وفضيحة إدوارد سنودن، وهي حلول استهدفَت هدم المعبد على رؤوس الجميع، ونرصد هنا أحد أشهر هذه النماذج بهذا الصدد وهو فيلم «ڤي من أجل الثأر» (٢٠٠٦) الذي كتبه الأخوان واتشوسكي وأخرجه جايمس ماكتينج. في هذا الفيلم استلهم واتشوسكيز الرواية المُصوَّرة الشهيرة لآلان مور والتي حَمِلَت نفس الاسم لصُنع فيلم تحريضي بامتياز يُشرِع لممارسة القتل والإرهاب لإسقاط النظام الاستبدادي الذي قدمه صُناع الفيلم موغلًا في غيِّه وانحرافه ودمويَّته بشكل شديد المُبالغة. واعتبرت الرؤية الفيلميَّة هذه الأفعال الراديكاليَّة أداةً لتحريك جموع الشعب للثورة على النظام، وبالفعل صورَت تتابعات النهاية نزول المجاميع للشوارع حاملين أقنعة «ڤي» (والتي هي وجه جايمس فوكس الفوضوي الانجليزي الشهير) بمظاهرات «سلميَّة» ضخمة عجزت قوات النظام عن إيقافها أو حتى التعرض لها. وفيما بعد استُلهِمَت هذه الأفكار والاقتباسات وحتى قناع «ڤي» في إنتاج حريق الألفين وحداشر في المنطقة كلها، الأمر الذي ربما يفتح الباب أمام أسئلة لها علاقة بنظرية المؤامرة، وبخاصةً أنَّ صُنَّاع الفيلم لَووا عنق النهاية ليًّا لتُحقِق ثمرة التحريض بما خالف رؤية آلان مور صاحب الرواية الأصلية، والذي ثارت ثائرته لهذا العبث، بل وبما يتناقض كليًّا مع أفكار الأخوين واتشوسكي أنفسهم، والتي تجسدت في صفقة نيو مع الآلات بخاتمة ثلاثيَّة «الماتريكس» من الاعتراف باستحالة هدم النظام، وأنّ الحل الإصلاحي هو الخيار الوحيد الممكن والمطروح.

ثمة مفارقة تنطوي عليها السيرة الذاتية لبول هاجس السيناريست والمُخرج، إذ بينما تقع أغلب الأفلام التي اقتصر دوره على كتابتها أو المُشاركة في كتابتها في مُعسكر السنيما التي تصب بصورة أو بأخرى في صالح دعم النظام، مثل أفلامه التي أخرجها كلينت إيستوود (وهو اليَميني الأمريكاني المعروف)، والفيلمَين الّذَين كتبهما من ضمن سلسلة چايمس بوند، العميل السري «الحكومي» الخارق، نجد أنّ أفلامه التي أخرجها بنفسه تنتمي إلى نوعيّة السنيما الأخرى التي ترفع العلم مقلوبًا، بل إنّ فيلمه «في وادي إيلاه» ينتهي بالفعل بمشهد بطله يرفع العلم الأمريكي مقلوبًا.

على مدار الأعوام ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، و٢٠١٠ أخرج هاجس ثلاثة أفلام مُتتالية هي «كراش» و«في وادي إيلاه» و«الثلاثة أيام التالية»، وشكّلَت هذه الثلاثية رؤية بانوراميّة للمُجتمع والنظام، تدرجَ فيها هاجس من رصد العلاقات المُهترئة بين موزاييك المُجتمع والذي انسدَت قنوات الاتصال فيما بين مكوناته المُختلطة في «كراش» إلى انحطاط النظام والذي بلغ سقفًا شاهقًا في اندفاعه نحو غزو وتدمير العراق، الأمر الذي انتهى كما أسلفنا بالمُحارب السابق هانك ديرفيلد (تومي لي چونز) إلى رفع العلم الأمريكي مقلوبًا بنهاية فيلم «في وادي إيلاه» كإشارة استغاثة لسقوط الوطن، وصولًا للمرحلة الأخيرة بفيلم «الثلاثة أيام التالية».

في سَعيه لاستكمال رؤيته للمُجتمع والنظام والوطن الذي أعلن سقوطه في نهاية «وادي إيلاه» عَثُر بول هاجس على ضالته في فيلم فرنسي بعنوان «أيُّ شيء لأجلها» عُرِضَ عام ٢٠٠٨، فقام باقتباسه ونقله للسنيما الأمريكيّة.

تتعرض أسرة چون برينان (راسل كرو)، الأستاذ الجامعي، لأحداث مُفاجئة تعصف بكيانها، إذ تُلقي الشرطة القبض على الزوجة لارا

(إليزابيث بانكس) بتهمة القتل، ويخوض الزوج رحلة شاقة على مدار ثلاث سنوات كاملة من التحقيقات وجلسات المُحاكمة «في أروقة مؤسسات النظام» سعيًا وراء إثبات براءة زوجته، لتبوء كل مساعيه بالفشل في نهاية الأمر. والفشل هُنا بالأساس مسئوليّة هذه المؤسسات، التنفيذيّة التي عجزت عن الإمساك بالقاتل الحقيقي، والقضائية التي عجزت عن تحقيق العدالة وتبرئة الزوجة المظلومة.

ومع تضاؤل فرص البراءة حتى تكاد تتلاشى تمامًا، يبدأ البروفيسور في طرح أسئلة على نفسه أثناء إلقاءها على الطلبة في فصله الدرامي:

«إننا نقضي حياتنا في محاولة لتنظيمها والسيطرة عليها».

«فأي جزء سيطرنا عليه؟»

«ماذا لو اخترنا أن نعيش في واقع من اختيارنا؟»

«هل نكون مجانين؟»

«أليس الجنون أفضل من اليأس؟»

«هل تدركون هنا القوة التي تنشأ عن اللامنطق؟»

ليبدأ التحول البطيء لأستاذ الفلسفة من مواطن مُسالِم إلى خارج على القانون يُخطِّط لتحدي النظام وإنقاذ زوجه والهروب بعائلته كلها خارج أسواره، في تدشين لمرحلة ما بعد سقوط النظام/ الوطن، وبمعنى آخر: ما بعد رفع الراية مقلوبة.

يكتسب المهارات المطلوبة عن طريق الإنترنت واللجوء لخبرات هارب سابق من السجون (لَعِبَ دوره ليام نيسون في ظهور شرفي جيد) والاستطلاع الميداني. ينزل إلى الشارع ليخوض رحلة وعرة في العالم السُفلي بين المُجرمين ومُروجي المُخدرات ومع كل خطوة يخطوها وكل هزيمة يتلقاها يكتسب المزيد من الخبرات المُظلمة حتى يصل به الأمر إلى إطلاق النار وقتل أحد المُجرمين.

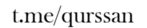
وفي مشهد مُمتاز مُكوَّن من لقطة واحدة طويلة تقترب من الدقيقة، تثبت عليه الكاميرا في وضع ثلاثة أرباع خلفي وهو يقود سيارته في شوارع المدينة مُبتعدًا عن معمل المُخدرات الذي سطا عليه وقاتل وقتل من فيه من المُجرمين، بينما نسمع أصوات احتضار أحد خصومه قادمًا من خارج الكادر وقد أرقده جون على الأريكة الخلفية لينقله إلى المستشفى بعد أن أصابته إحدى الطلقات.

اللقطة الليليّة مع ثبات جون، البروفيسور والمواطن المُسالم، إزاء حشرجة الموت التي تخفت ببطء، ثم تخلصه من الجثة، دشنَت اكتمال تحوله واستعداده للعمليّة الجريئة التي خطط لها ببراعة ونفذها بعد سويعات قليلة في النهار التالي، إذ نجح في تهريب زوجته من سجنها، ومراوغة وتضليل كل أجهزة وسلطات النظام ذات الإمكانات البشرية والتكنولوچيّة الجبارة حتى كُلِّلَت جهوده بنجاحه في الفرار بزوجته وطفله من أمريكا كلها إلى فنزويلا حيث سيقضون حياتهم هُناك بعيدًا عن قبضة النظام.

والحق أنَّ السيناريو كان موضوعيًا في تحليل بنيويّة فشل النظام، بمعنى أنَّ هذا الفشل رغم كل عوامل التكلس التي أنتجها الارتكان إلى التكنولوچيا، لم يكن مبنيًا على كسل أو إهمال أو تواطؤ، ولكن كل المسارات تحالفت للوصول إلى هذه النتيجة. ففي أحد تتابعات النهاية، وبعد نجاح جون برينان في الهروب بأسرته، يتشكك ضابط البوليس الذي باشر التحقيق في قضية الزوجة لارا قبل ثلاث سنوات في أنها ربما كانت بريئة بالفعل، ويتوجه مع زميلته للبحث عن الدليل الذي أشارت إليه في التحقيقات والذي لم يكن سوى قطعة من مجوهراتها سقطت منها بأحد المجارير عند ارتطامها بالقاتلة الحقيقيّة التي عوقِبَت هي بدلًا منها. يرفع الغطاء الثقيل للمجرور وينظر بداخله فلا يجد شيئًا،

وينصرف خائب الرجاء وقد تأكدّت قناعته (التي هي قناعة النظام) بأنَّ الزوجة هي القاتلة الحقيقية، الأمر الذي نتأكد نحن من عدم صحته حين تتحرك الكاميرا داخل المجرور لترصد قطعة المجوهرات عالقة مُنذُ سنواتٍ ثلاث بركن مظلم، أي إنَّ الزوجة صادقة ومظلومة بالفعل، وأنَّ النظام حتى بعد أن عمل اللي عليه وزيادة كان فشله مُحققًا؛ لأنه رغم كل شيء غير قادر على أداء واجباته على الأقل في حالة أسرة برينان.

ما بين الحلو-دًا، وأنَّ الأنظمة على سوءاتها ما زالت قابلة للتقويم وتستحق النضال لتحقيق هذا الهدف.



الفهرس

شكر وإهداء إلى:

- صحبة الفُرجة المُبكرة والدهشة البِكر: دينا وأحمد.
- الناقد والمُترجِم د. أحمد يوسف، رحمه الله.
- قراء ومُتابعي صفحة «أفلام فترة النقاهة» على فايسبوك.

شركاء الحلم والرحلة التي بدأت منذ أكثر من خمس سنوات، وأخص منهم المُداومين على المُتابعة والتفاعل بكل صوره.

هؤلاء الأعزاء الّذين أدين لهم بجزيل الشكر والعرفان على ما قدموه لي من الدعم والتفاعل والّذين أعانني على الاستمرار والتطوير بقدر ما استطعت. ولولا دفء دعمهم ما كان للتجربة أن تستمر:

(مع حفظ الألقاب والمقامات)

عمرو عبد المنعم - عمر الحسيني - آية أشرف المرسي - مازن قليلات - مروة أنور زايد - زينب عبد الحافظ – أحمد مجدي شنيشن - محمد عبد الرحمن - محمود عبد العزيز - محمود عبد الرحمن - أدهم علي - شهاب نجم - أحمد محيي الدين - أسامة علاء- مراد اسماعيل- كريم محمد – إيمان إسماعيل - إسلام سيد – عمرو عز الدين - ريم الأزهري - وليد علام - أحمد سامي - عبد الله عبد الرحمن – إيهاب محيي - عبد الحليم حمودة - محمد فكري – محمد عبد العظيم - عبد الحميد سليمان طاحون - هاجر سيد – حازم أسعد - شريف سيد الأهل - زكريا الأشعل - علي قطب - محمود مجدي - المهدي جنيف - عمر وفيق - حمدان حيدر - إيمان فاروق - أحمد مجدي - عبده محمد - نيڤين عيد - نسرين سعيد عبده - ياسر يوسف - إسلام سمير عبد الرحمن - مهند محمود

- ياسين أحمد سعيد - ديڤيد سليم - محمد عرفة - إسماعيل النجار - هيثم صباغ - عمرو حافظ - إبراهيم حسن - سارة محمد - محمد أسامة - محمد خالد - إسلام يوسف – أدهم خالد – عمرو المهدي – أحمد منتصر.

شكر ومحبة بلا حدود....

أعمال أخرى للكاتب

- الطيار (رواية) – ٢٠٠٨
- أنين (رواية) – ٢٠١٠
- مزاج صباحي (قصص) – ٢٠١٠
- تحت الأرض (رواية) – ٢٠١١
- حزب الكنبة (قصص) – ٢٠١٢
- نور العباسي: صفحات من السيرة العباسية (رواية) – ٢٠١٣
- عالم أفضل: الميلاد (رواية) – ٢٠١٥
- عالم أفضل: القيامة (رواية) – ٢٠١٦
- عالم أفضل : البعث (رواية) – ٢٠١٧
- أفلام فترة النقاهة (مقالات في السينما) – ٢٠١٧

رينسانس أسيوط

وهكذا بدأت عملية تحويل السينما الشتوي الكلاسيكية الضخمة إلى مُجمع مُكون من 4 شاشات، وكنت أمر على موقع السينما في طريق عودتي من الكلية لأتفرج على أعمال البناء والتركيب، حتى جاءت اللحظة المُنتظرة وتم افتتاح السينما في يناير 2000 بحضور نجيب ساويرس وعدد من نجوم ونجمات السينما المصرية".

لو انتَ/ انتي من مواليد السبعينات والتمانينات فهتعيشوا هنا حالة من النوستالجيا وتسترجعوا معاها أجمل ذكرياتكم من جديد، أيام القمصان المشجرة والكاروهات وشرايط الكاسيت ونوادي الفيديو وأفلام عادل إمام ونجمة الجماهير وثورة المضحكين الجدد، وتايتانيك والمهمة المستحيلة وغيرهم..

أما لو انتَ/ انتي من جيل التسعينات والألفينات، فهتبقى فرصة تركبوا آلة الزمن، وتعيشوا تاريخ حقيقي حصل فعلاً، وتعرفوا تفاصيل مهمة وممتعة عن قصص إنتاج وعرض الأفلام المصرية والأمريكية اللي شوفتوها بعدين على التليفزيونات واللابات.

يالا بينا؟